

ICONOGRAFÍA CATÓLICO-CRISTIANA: UN DIOS MÁS HUMANO

IVÁN ANDRÉS SANDOVAL CASTRILLÓN



**Universidad
Tecnológica
de Pereira**

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
ESCUELA DE ARTES VISUALES
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES**

PEREIRA

2014

ICONOGRAFÍA CATÓLICO-CRISTIANA: UN DIOS MÁS HUMANO

IVÁN ANDRÉS SANDOVAL CASTRILLÓN

CÓDIGO: 1113780617

Trabajo de grado para optar al título de licenciado en artes visuales

DIRECTOR

HERNÁN VALLEJO SÁNCHEZ

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA

FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES

ESCUELA DE ARTES VISUALES

LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

PEREIRA

2014

Nota de aceptación

Decano

Jurado

Jurado

Fecha _____

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por poner en mi camino las señales para no extraviarme; a mi novia, que me apoyó durante todo este proceso incondicionalmente; a mis compañeros, porque de ellos aprendí tanto como de los maestros, y a los maestros por ser guías y ejemplo.

CONTENIDO

Contextualización	6
Introducción	8
1. La cultura, la religión y el arte	10
1.1 La idea de dios y la cultura	11
1.2 Religión y sociedad	14
1.3 Religión y arte	19
1.4 Historia del arte cristiano	22
1.5 El ícono como representación de lo divino	79
1.6. La iconoclasia	83
1.7 La reinterpretación del ícono religioso	86
2. La iconografía	93
2.1 iconografía	94
2.2 El método iconográfico	97
2.3 El color en la iconografía cristiana	100
2.4 Análisis iconográfico de las imágenes referentes	104
2.4.1 El ícono de Cristo	104
2.4.1.1 El sagrado corazón de Jesús	106
2.4.1.2 El Cristo de San Juan de la cruz	110
2.4.1.3 La Última cena	114
2.4.2 Advocaciones marianas	120
2.4.2.1 La virgen de Guadalupe	120
2.4.2.2 La virgen de la medalla milagrosa	124
2.4.2.3 La virgen del Carmen	128
2.4.2.4 La virgen de Fátima	132
3. Desarrollo plástico	136
3.1 Bocetación	137
3.2 Realización de los cuadros	141
Conclusiones y recomendaciones	147
Bibliografía	148

CONTEXTUALIZACIÓN

Este proyecto es de tipo cualitativo puesto que trata de las interpretaciones y aspectos que derivan a partir de iconografías religiosas y las implicaciones estéticas que se manejan en la representación pictórica como elemento cultural, es de carácter investigativo con un propósito descriptivo ya que pretende abordar elementos pictóricos para su análisis, haciendo un trabajo recopilatorio que busca enfocar el objeto de estudio dentro de ciertos criterios iconográficos y religiosos; del mismo modo, es un proyecto de desarrollo debido al aporte cultural y estético que se intenta insertar en el imaginario social; a su vez cuenta con una orientación hermenéutica debido a que involucra estudios culturales que dan pie a fenómenos interpretativos que buscan comprender la utilización de signos como manifestación cultural, todo esto apoyado desde la teoría y la historia.

La representación de los sistemas religiosos a través de la pintura, es un hecho que se desarrolla históricamente gracias a la necesidad humana de ver aquello que está depositado en el imaginario social, aún más la idea de dios y los personajes que amalgaman un dogma, estas representaciones se valen de la imagen como medio de mostración, que se sustentan en relatos insertados en la cultura y evolucionan para sintetizarse visualmente como ícono, siendo este una representación mimética de la naturaleza, esto se convencionaliza y entra a formar parte de la realidad y las demostraciones culturales de una sociedad.

El ícono religioso dentro de la mostración pictórica en el entorno en el cual se desarrollará el proyecto, busca un punto de vista en el cual está en igualdad de condiciones humanas, de allí la necesidad de vincular la obra a un análisis que sitúe este trabajo dentro de categorías pictóricas iconográficas, que se comparen con las producciones tradicionales e históricas, focalizando su producción a las interpretaciones culturales de la religión católica cristiana.

Es importante entonces la aplicación del proyecto para conocer las influencias culturales que se mueven en la concepción de la obra pictórica con la resignificación del signo desde un punto de vista religioso, mediante una muestra plástica que genere nuevas especulaciones alrededor del ícono des-deificado, corruptible y esencialmente humano, puesto que toca las fibras de una cultura que lleva siglos atando sus concepciones morales a la idea de Dios y sus formas de representación, así pues, al situar al personaje santo, en un contexto al cual no pertenece por tradición, supone una ruptura con los esquemas arrastrados desde la concepción misma del sistema religioso, y por lo tanto se pretende generar discusión alrededor de las formas humanas que representan una deidad.

INTRODUCCIÓN

La cultura, entendida como un sistema de representación simbólica de la realidad, dispone de la creación e interpretación de mundos en donde el ser humano, desde su dimensión antropológica y social, trabaja para adaptar su medio habitual a sus necesidades y placeres, estableciendo ciertos parámetros de convivencia que se traducen en expresiones de lenguaje, folklóricas, religiosas, artísticas, de intercambio y desarrollo, es allí, en ese juego de representación en donde surge la imagen gráfica como abstracción de lo percibido a través de los sentidos, transcribiendo el plano de las ideas a lo tangible y lo material y su relación con el imaginario de la religión, que nace en el rito explicativo de los fenómenos naturales y se extiende a lo espiritual mediante el convenio social de establecer una relación con un dios o dioses, para vincular la propia existencia a un macrocosmos que trasciende lo material y se sintetiza en la capacidad de creer: la fe.

Es esa relación entre arte y religión de la que se ocupa en este trabajo, visto desde la perspectiva de religión y arte occidental, específicamente el catolicismo y sus representaciones pictóricas y como es su relación con la cultura. Sin profundizar en los aspectos socio-políticos que este tema engendra y las relaciones de poder ejercidas por el sistema dogmático de la Iglesia Católica, pero sin obviar los arraigos que la iconografía cristiana tiene en la historia.

El arte y su papel materializador de la creación de mundos, fluctúa entre lo mítico y lo real, entre lo esotérico y lo sacro, buscando trasponer el plano físico por medio del artificio de la imagen, construyendo códigos que vienen a formar parte del acervo cultural, de esa convención intangible pero existente de las sociedades que las constituye como un colectivo en forma, idiosincrasia y expresión.

La religión, como la conexión entre lo humano y lo divino (que también viene siendo una dimensión de lo humano), es una forma más de cultura que impacta en el vivir

de sus practicantes, es inherente que el ser humano quiera representar la idea de dios mediante la imagen, poner lo invisible en un plano representativo visible, expuesto en signos entendibles y convencionalizados, que en algunos casos pueden llegar a ser universales.

La imagen del ícono religioso traspuesto en la pintura viene a ser el espectro de las ideas religiosas, no solo del artista sino de la sociedad en la que este se desenvuelve, por lo tanto la producción artística religiosa está mediada por la concepción social de lo espiritual, así la obra de arte es una proyección cultural filtrada por la mano del pintor que viene a ser creador de mundos susceptibles de ser interpretados y analizados por la comunidad.

Este proyecto se ocupa de un estudio iconográfico de las representaciones católico-cristianas, y la resignificación de los íconos y sus relaciones con el sistema cultural imperante, por medio de un análisis desde el método iconográfico teorizado por Erwin Panofsky y sustentado desde las teorías de Gonzales de Zárate sobre este método, todo esto analizado con la mirada histórica del arte religioso que hace Louis Reau en su libro “Iconografía del arte cristiano”. Así pues se pretende demostrar la importancia dentro de la cultura y las formas sociales, el uso de íconos que transpongan el pensamiento religioso al plano tangible y sus formas de representación pictórica.

CAPÍTULO 1



LA CULTURA, LA RELIGIÓN Y EL ARTE



La idea de dios y la cultura

Creador y criatura, dos conceptos arraigados profundamente en la cultura occidental desde sus comienzos, así pues se pone de antemano la idea de un ser superior, el creador, y otro inferior, la criatura, siendo este un mero producto, el resultado de un designio divino, si se entiende por cultura todo aquello que el ser humano hace para interpretar la realidad y sobrevivir, se puede suponer que la idea del dios creador es otro intento de protección, por lo tanto dios es un resultado cultural, una idea que ha evolucionado y ha tomado tal complejidad que durante siglos la cultura ha estado contenida en concepciones deístas y religiosas.

La sopa primigenia del concepto de dios en la cultura se gesta en la explicación sobrenatural a los fenómenos naturales, la lluvia, los terremotos, el día y la noche, el fuego, etc. La necesidad de encontrar una explicación a estos fenómenos superiores al ser humano, puesto que no son controlables, por ende, deben ser obra de un ser superior que si los puede controlar, y ya que todo lo tangible está supeditado a lo que ocurre en la naturaleza, es de suponer, en un instinto básico, rogar benevolencia a quien controla esa fuerza superior, pero no es en el acto individual sino en la búsqueda colectiva donde surge dios, para Weber “El culto primitivo, y fundamentalmente el culto de las comunidades políticas, no se ligaba a ningún interés particular. Los dioses tribales y locales, los dioses de la ciudad y del imperio, sólo se ligaban a intereses vinculados a la colectividad en su conjunto: la lluvia y el sol, el botín de caza y la victoria sobre los enemigos. El dios devino, en el culto comunitario, la comunidad como tal.”¹ esa allí donde dios nace y se inserta en la cultura y se convierte en un eje para el pensamiento individual y colectivo, para la interpretación y la supervivencia en este mundo.

¹ Weber, M. (1999). *Sociología de la Religión*, Recuperado de http://www.mercaba.org/K/areligiones/Max_Weber_-_Sociolog%C3%ADa_de_la_Religi%C3%B3n.pdf

Como todas las manifestaciones humanas la idea de dios creció y se transformó, y derivó en la formación de una dimensión espiritual en el ser humano, de allí la importancia del concepto de dios en las manifestaciones culturales, puesto que es la dimensión espiritual en un inicio la que propende por el orden, por el cosmos, ya sea por la evolución de ideas como la salvación y la promesa de un mundo mejor, o la inmortalidad, o por el castigo si no se busca el orden, que desde un punto de vista religioso solo se encuentra en la adoración del ser supremo, es entonces la búsqueda de la armonía, la lucha contra el caos, lo que viene a hacer de dios un fruto cultural.

Para notar la importancia de la influencia de la idea del dios creador en la cultura, es importante dirigir la mirada al concepto calvinista de cultura y una de sus principales directrices que expone Van Til: “Sin embargo, si uno va a apreciar verdaderamente el significado de la cultura y su importancia suprema para la raza humana, uno no debe olvidar que el instinto y llamado cultural del hombre no pueden nunca ser divorciados de su relación de pacto con el Creador. Pues en aquel pacto, el cual llamamos religión, el hombre fue llamado a amar al Señor con todo su corazón, alma, mente y fuerzas. Pues el hombre, la criatura cultural, es también el profeta de Dios, quien debe hablar la verdad concerniente a la realidad y proclamar la gloria de su Hacedor.”² De esto se concluye que es tan arraigado el sentimiento hacia un dios en ciertas culturas, que la forma de abordar el mundo se ve atada a un pacto divino, en el trato establecido con un dios y el respeto a este, esto deviene en un impacto directo sobre las formas de comportamiento y la forma de construir cultura, por lo tanto es imposible desvincular las concepciones deístas de las concepciones culturales de una sociedad, sea cual sea la noción de dios.

El concepto de dios no puede separarse de la religión, puesto que es en la adoración colectiva, en el culto, donde la religión se gesta y se transforma en un movimiento que puede llegar a tener influencia global como el caso del cristianismo, el budismo o el hinduismo y en el interior de estas religiones pueden surgir corrientes poderosas al

² Van Til, H. R. (1959) *El concepto calvinista de la cultura*. Recuperado de <http://www.contra-mundum.org/castellano/libros/concepto/CCC.pdf>

punto de convertirse en un ente político con territorio y con una gran influencia moral sobre sus adeptos, es el caso de la doctrina católica apostólica de Roma, y es indudable entonces que las premisas éticas y morales de la humanidad están cimentadas en la religión, cabe anotar que en el acervo histórico religioso de occidente el cristianismo es la religión con mayor aceptación, gracias a eventos que permitieron que esta parte del mundo creyera en Jesús como salvador y no en Mahoma o Alá como pudo ocurrir.

Para comprender un poco la influencia del pensamiento religioso y su impacto en la forma de ver y abordar la realidad, es preciso acercarnos un poco a la filosofía de Hegel, que como lo cita Díaz "...considera que en las doctrinas fundamentales del cristianismo –la Trinidad, la Encarnación y la Redención– se hallan las claves para la comprensión racional de la realidad, es decir, para el logro del propósito que ha venido orientando la reflexión filosófica desde sus orígenes en Grecia."³, es en este punto, en la comprensión racional de la realidad, donde el ser humano intenta acercarse al entendimiento de su orígenes, de la naturaleza, tanto la suya como la de su entorno, y muchos como Hegel han encontrado en la idea de dios un hilo conductor que los lleve a encontrar respuestas.

Cabe anotar entonces que la idea de dios en la cultura es un aspecto inherente, que ha evolucionado y sigue creciendo desde la dimensión espiritual, y es propio de las manifestaciones humanas y su posición de criatura.

³ Díaz, J. A. (2007). Hegel y la superación de la religión. Recuperado de https://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F2292252.pdf&ei=Q5soVOz5LdDGgwSuvYGOBQ&usg=AFQjCNFS7OGCxs5ScrCZ5ITeuwOJh6_ELQ&sig2=d84nnlximN8XoRQVMtlrEA



Religión y sociedad

Toda sociedad humana ha estado condicionada al menos de manera implícita por una idea religiosa, ya sea desde lo mágico, lo ritual o las organizaciones religiosas, se podría decir entonces que la religión establece una condición intrínseca del comportamiento humano, para acercarse un poco a esa definición de religión, Carrier apunta: “Objetivamente La religión corresponde a un conjunto de creencias y de comportamientos que se refieren a una realidad concebida, como objetiva, suprema trascendente y con la cual el hombre individual y colectivo se siente relacionado y dependiente de ella. Subjetivamente, se dice de la actitud de las personas ante unas realidades que se perciben como trascendentes.”⁴ Es entonces en la trascendencia de las creencias religiosas, en su estatus de superior donde se afecta el comportamiento humano, bajo esta premisa el ser humano es inferior y existen fuerzas superiores que condicionan su conducta, por ende también a toda una sociedad.

La búsqueda constante del orden es lo que define a una sociedad, y es en la religión donde confluyen aspectos que permiten mantener ese orden, no solo desde la creencia misma sino en la organización religiosa, los practicantes como parte de una organización que se gesta en una sociedad y es de algún modo un espejo de esta. Cuando las organizaciones religiosas alcanzan tal poder que se desdibuja la línea que separa la adoración a un dios y aspectos puramente jurídicos, la ley se convierte en la “voluntad de dios” o de sus seguidores, y como es en la ley y en el cumplimiento de esta donde las sociedad intenta establecer contratos de comportamiento, de conducta, de lo correcto y lo incorrecto, esto se entrelaza con las concepciones éticas y morales de la religión, así pues, la importancia misma de la ley se convierte en un instrumento para mantener el orden religioso e incluso moral de una sociedad en donde la religión está tan arraigada que no se separa lo judicial de

⁴ Carrier, Hervé, S, J. (1994). Religión y Cultura. Recuperado de www.inculturacion.net/phocadownload/Autores_invitados/Carrier,_Religion_y_cultura.pdf

lo espiritual. Ya weber anotaba “A medida que aumentó la importancia de la ley se acrecentó la significación de esas divinidades especiales y se les adjudicó el papel de protectores del orden tradicional, de verdugos de los malvados y de bienhechores de los justos, en la medida en que se las erigía en custodios del orden jurídico.”⁵ De este modo se puede anotar que en este tipo de sociedad, dios se convierte en juez y protector del orden colectivo, ejercido por sus representantes en este mundo.

Para hablar puntualmente, el cristianismo es una de las religiones donde el concepto de iglesia ha tomado tintes trascendentales, no solo en su aspecto físico, sino en la amalgama de creyentes como concepto de congregación, si bien para el catolicismo la construcción de templos ostentosos ha sido relevante, ya que sirven de referencia como punto de concentración y adoración, es en aglomerado de seguidores donde la idea de iglesia toma fuerza, una pequeña sociedad con roles definidos, los líderes supremos, representados en el vaticano, los sacerdotes, sus colaboradores y los feligreses, todos bajo la autoridad en la figura del papa, y no es solo en el catolicismo donde se presentan estas jerarquías, por decirlo de alguna forma las pirámides de estrato son inherentes a una estructura religiosa, guías y guiados, el representante de dios y su pueblo y la figura del líder elevado como un ser espiritual superior.

Según lo anterior, todo se rige bajo una estructura que intenta mantener el orden con la premisa de autoridad religiosa, ahora bien, la iglesia le proporciona al individuo un estatus de miembro de un colectivo, una aceptación por parte de un grupo, esto implica un beneficio social si se es parte de la religión mayoritaria, pero si se es parte de una minoría la aceptación social no está garantizada, así pues se vislumbra por un lado la discriminación y por el otro los beneficios que puede tener el sujeto al pertenecer a determinada secta, como cita Weber: “El ingreso en la congregación era interpretado como una garantía absoluta de las virtudes morales de un caballero, en especial de las requeridas para los negocios. El bautismo aseguraba al individuo los depósitos de toda la región y crédito irrestricto, sin ninguna

⁵ Weber, M. (1999). *Sociología de la Religión*, Recuperado de http://www.mercaba.org/K/areligiones/Max_Weber_-_Sociolog%C3%ADa_de_la_Religi%C3%B3n.pdf

competencia.”⁶ De esto se deduce que pertenecer a una institución religiosa no solo sirve para la satisfacción espiritual o moral, sino que se goza de ciertos beneficios a los ojos de la sociedad, siempre y cuando, como se anotó antes, se forme parte de la mayoría. Si bien el pertenecer a determinada religión no es garantía de moral o de una ética intachable, hay un hecho tácito en declarar religiosidad ante la comunidad, se intenta crear confianza en el hecho de adorar a un dios común.

No solo es el hecho de pertenecer a una doctrina, sino cumplir con sus ritos, así pues, en el caso puntual del catolicismo, se inicia con el bautismo, seguida de la primera comunión, la confirmación y por último el matrimonio en el caso de tener pareja, ninguno de estos ritos pueden ser saltados, pues cada uno es prerrequisito del siguiente y determinan aceptación social implícita en las sociedades católicas, es tal el caso que aquellos que no eran bautizados no eran considerados seres humanos aun por la iglesia, eran criaturas de dios, mas no hijos de dios hasta el bautismo y la historia muestra casos aberrantes en donde el mero hecho de renegar de un dios o la pretensión de adorar a otro era causal del muerte, esto con el beneplácito de las autoridades civiles y clericales.

En una sociedad hay estratos reconocibles que están supeditados al poder adquisitivo y a la posesión de bienes, lo que comúnmente se conoce como clase baja y clase alta, y las organizaciones religiosas históricamente se han movido en las altas esferas sociales, pero predicán esperanza a los desvalidos, así pues, en el caso preciso del cristianismo, este tuvo un origen humilde en palestina, con personajes sin influencia económica, sin grandes templos y sin grandes sumas de dinero, pero con la conversión al cristianismo del emperador Constantino, esta doctrina tuvo los medios económicos y políticos para expandirse por el resto del mundo y así situar a sus representante en las partes altas de la pirámide social, a la par de reyes y gobernantes, pero como se dijo antes, la atención de la iglesia se centra en las masas desamparadas y en la promesa de redención, y la idea del cristo

⁶ Weber, M. (1999). *Sociología de la Religión*, Recuperado de http://www.mercaba.org/K/areligiones/Max_Weber_-_Sociolog%C3%ADa_de_la_Religi%C3%B3n.pdf

en condición humana y de sufrimiento refleja el sufrimiento de aquellos menos favorecidos, pero así como Cristo fue redimido y glorificado, estos esperan ocurra lo mismo con ellos, esto siempre y cuando cumplan con los preceptos de la Iglesia, de lo contrario el castigo y más dolor será su pago. Con esto se pone de antemano el sentimiento de esperanza en sectores de la sociedad que son dominados por otros sectores más poderosos, así pues la idea de salvación, y de que Dios castigará a los opresores es el horizonte de aquellos que se sitúan en la base de la pirámide.

Como todo grupo humano, las sociedades evolucionan, y no solo en forma sino de pensamiento, la modernidad, gestada en el renacimiento, trajo cuestionamientos a la autoridad absoluta de la Iglesia católica en temas de moral y ética, así pues, si bien seguía ejerciendo un poder político considerable en Europa, la humanidad, en cabeza de algunos individuos, empezó a forjar caminos, sino distintos en contenido, si en forma, como lo hizo Martín Lutero en un claro desafío al poder imperante de Roma con sus 95 tesis pegadas en la puerta de la Iglesia del Palacio de Wittenberg, ciertos grupos sociales que no aceptaron el sufrimiento como hilo conductor de la vida, y convirtieron a la razón en su piedra angular, así como expone Weber: “La teodicea del sufrimiento empezó a verse en dificultades cada vez más grandes a medida que se fue operando la racionalización de las consideraciones religiosas y éticas sobre el mundo y se dispersaron las nociones primitivas y mágicas.”⁷ Es entonces claro la transformación y el movimiento en el balance de poderes en una sociedad debido a las consideraciones religiosas.

Ya en los dos últimos siglos, si bien el sistema católico ha perdido la fuerza de otrora, sigue formando parte del imaginario social como la gran Iglesia, y no deja de ser una organización que ejerce influencia en aspectos de la vida diaria, y no solo la Iglesia católica, sino todo el cristianismo en general, sigue condicionando comportamientos sociales y trazando postulados de ética y moral, todo en pos de alcanzar el ideal social en la búsqueda de un Dios.

⁷ Weber, M. (1999). *Sociología de la Religión*, Recuperado de http://www.mercaba.org/K/areligiones/Max_Weber_-_Sociolog%C3%ADa_de_la_Religi%C3%B3n.pdf
p. 13

De lo expuesto anteriormente se puede concluir que la religión es un tema que trasciende el aspecto espiritual y toca las fibras más profundas de una sociedad establecida, y es en el manejo de la religión y sus preceptos donde la sociedad intenta sostener el orden, desde el punto de vista moral, ético e incluso legal.



Religión y arte

El arte, siendo una manifestación elevada del espíritu humano, que propone hacer visible la belleza o la estética del mundo percibo por el artista, no puede ser ajena a las concepciones religiosas de una sociedad, de antemano se pone la necesidad de hacer tangible un imaginario religioso, ya sea como modelo, simple recordatorio u objeto de veneración y culto, así pues, conociendo la trascendencia del concepto de religión en la cultura, se puede decir que es impreciso desvincular el arte de la religión y el uso de las imágenes como un instrumento que permite acercarse a dios, un lazo visible que conecta lo espiritual con el mundo físico, y es en la imposibilidad de la disyuntiva donde se presenta el hecho de que la religión y el arte se manifiestan en los orígenes mismos de la civilización, como anota Plazaola :“A nadie se le oculta el hecho, ni tampoco sus razones, de que en las etapas más antiguas de todas las civilizaciones el arte estuvo ligado a la religión.”⁸ De esto se puede afirmar que, si bien son conceptos con premisas definidas, es en el devenir cultural donde la frontera se desdibuja y en algunos casos se amalgaman como formas de concebir y comprender el mundo.

Se puede hablar de dos puntos de vista filosóficos en lo que respecta al arte y a la religión, por un lado para Hegel⁹ es en la necesidad de “hacer mundo” donde radica el vínculo desentrañable entre arte y religión, puesto que los dos no son más que la búsqueda que realiza el espíritu por conocerse a sí mismo, de acercarse a la verdad, esa manera de hacer familiar lo que percibimos, tanto del mundo físico como de la dimensión espiritual, y es en el arte donde se busca la mediación del espíritu con el exterior, el arte se convierte entonces en un vínculo entre el espíritu y el mundo palpable, Grisales lo expone así: “En la obra de arte, dirá Hegel, el espíritu es por

⁸ Plazaola, J. (1999). Historia del arte cristiano. Madrid. Biblioteca de autores cristianos.

⁹ Grisales Vargas, A, L (2002). El arte como horizonte: del vínculo entre arte y religión en la cultura occidental contemporánea. Tesis de maestría en filosofía. Recuperado de [419&sa=X&ei=WqMoVMvSFZeWgwT2siHgCA&ved=0CCkQ6AEwAg#v=onepage&q=al%20arte%20como%20horizonte%20grisales%20vargas&f=false](https://www.repositorio.udea.edu.co/bitstream/handle/10269/14194/1/419&sa=X&ei=WqMoVMvSFZeWgwT2siHgCA&ved=0CCkQ6AEwAg#v=onepage&q=al%20arte%20como%20horizonte%20grisales%20vargas&f=false)

primera vez lo verdadero, el arte funda lo verdadero. Así entonces, lo que es, lo verdadero no puede ser meramente exterior y tampoco lo meramente interior. La producción de obras de arte no es un mero hacer de la interioridad dada manipulando la exterioridad ya hecha, en ella el espíritu se está haciendo a sí mismo como autoconciencia.”¹⁰ Se expone entonces, que la relación que encuentra Hegel y la religión se enfoca en el espíritu y la esencial forma de buscar la verdad , lo absoluto, y para ser más precisos es en el cristianismo donde el filósofo encuentra las herramientas para la búsqueda de la verdad, como muestra Díaz: “Pues bien, la idea de Hegel es que el concepto adecuado de espíritu nos ha sido revelado por el cristianismo y que la tarea de una auténtica filosofía es comprender ese concepto, porque en la religión cristiana el espíritu se manifiesta solo como algo dado a la conciencia, como un acontecimiento histórico: la vida, muerte y Resurrección de Jesús, que deberá tener su cumplimiento definitivo en el *eschaton*, es decir, al final de los tiempos.”¹¹ encontramos en Hegel entonces la clara idea de religión y arte como punto focal de la manifestación humana, dada por la filosofía y la razón.

Desde el punto de vista Hegeliano es imposible desvincular el arte de lo divino, pues como el mismo expone “el arte ha de tomar sobre todo lo divino como punto central de sus determinaciones.”¹² De esto se puede anotar que es la búsqueda de lo divino, según Hegel, lo que ata el arte y a la religión como expresiones humanas.

Por otro lado Gadamer establece que los vínculos entre religión y arte están fundados en la concepción misma en el entendimiento del arte en la modernidad,¹³

¹⁰ Grisales Vargas, A, L.(2002). El arte como horizonte: del vínculo entre arte y religión en la cultura occidental contemporánea. Tesis de maestría en filosofía. Recuperado de <https://www.google.com.co/url?sa=X&ei=WqMoVMvSFZeWgwT2siHgCA&ved=0CCkQ6AEwAg#v=onepage&q=al%20arte%20como%20horizonte%20grisales%20vargas&f=false>

¹¹ Díaz, J, A. (2007).Hegel y la superación de la religión. Recuperado de https://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F2292252.pdf&ei=Q5soVOz5LdDGgwSuvYGOBQ&usg=AFQjCNFS7OGCxs5ScrCZ5ITeuwOJh6_ELQ&sig2=d84nnlximN8XoRQVMtlrEA

¹² Hegel. (1989). Estética. Barcelona p.95

¹³ Grisales Vargas, A, L. (2002). El arte como horizonte: del vínculo entre arte y religión en la cultura occidental contemporánea. Tesis de maestría en filosofía. Recuperado de <https://www.google.com.co/url?sa=X&ei=WqMoVMvSFZeWgwT2siHgCA&ved=0CCkQ6AEwAg#v=onepage&q=al%20arte%20como%20horizonte%20grisales%20vargas&f=false>

así pues, Gadamer intenta establecer la experiencia como vínculo entre el arte y la religión, o lo que él llama la verdad, dado que es en la experiencia, tanto estética como religiosa, donde se comprenden las fluctuaciones propias entre los dos conceptos, el arte y la religión, como explica Grisales Vargas: “Gadamer intenta pensar en el arte desde lo que podríamos llamar sus fundamentos antropológicos: El juego, el símbolo y la fiesta.”¹⁴ Es decir en la experiencia misma de la cultura, donde se encuentran las razones para establecer relaciones entre el arte y la religión.

Se puede concluir entonces, que tanto el arte como la religión, al ser expresiones de la cultura, se vinculan en el trasegar de las sociedades, pues es imposible no elaborar manifestaciones sensibles atadas a las experiencias religiosas y la idea de dios, y si bien el arte no está ceñido obligatoriamente a representar solo el aspecto religioso, es algo inherente en el artista quiera plasmar el imaginario religioso, debido al espíritu humano y su conexión espiritual a una imagen de un ser superior o macrocosmos.

¹⁴ Grisales Vargas, A, L. (2002). El arte como horizonte: del vínculo entre arte y religión en la cultura occidental contemporánea. Tesis de maestría en filosofía. Recuperado de [419&sa=X&ei=WqMoVMvSFZeWgwT2slHgCA&ved=0CCkQ6AEwAg#v=onepage&q=al%20arte%20como%20horizonte%20grisales%20vargas&f=false](https://www.repositorio.udep.edu.co/handle/document/419&sa=X&ei=WqMoVMvSFZeWgwT2slHgCA&ved=0CCkQ6AEwAg#v=onepage&q=al%20arte%20como%20horizonte%20grisales%20vargas&f=false)



Historia del arte cristiano

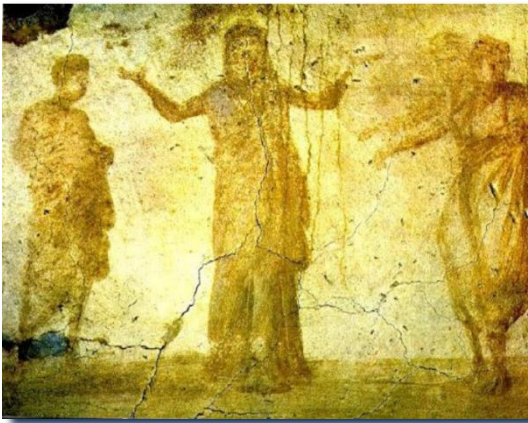
Después de exponer conceptos claves para comprender un poco las relaciones de la religión, el arte y la cultura, se hace un breve recuento histórico del arte cristiano, en lo concerniente a los íconos en escultura y pintura.

El arte cristiano se gestó geográficamente donde inició el cristianismo como movimiento religioso, en la antigua palestina, es allí donde se empiezan a plasmar ideas asociadas al mesías judaico y sus relaciones con el antiguo testamento, pero como anota Plazaola¹⁵, estas manifestaciones plásticas en un principio no eran figurativas, puesto que el pueblo israelita no contemplaba a su dios como una imagen específica, y tenía serios prejuicios en cuanto a la adoración de imágenes, dada esta situación, las primeras muestras plásticas del cristianismo están asociadas a símbolos cargados de sentido.

A esta época de los primeros símbolos se le conoce como arte paleocristiano y está en su mayoría concentrado en las catatumbas destinadas al entierro de los muertos, como elementos alegóricos y ornamentales, este carácter oculto se debió a la persecución de Roma hacia los cristianos y su doctrina monoteísta, y es ese arte cementerial una muestra de la necesidad imperiosa de plasmar las ideas, en este caso, mediante signos convencionalizados, precisamente es la mera utilización del símbolo lo que pone en evidencia el *aniconismo*, es decir, la supresión total de íconos, imágenes que pretendan dar forma natural o real a los preceptos cristianos, hasta el siglo III de esta era. Si bien en esta época ya se vislumbraba la utilización de la figura humana en las muestras pictóricas del cristianismo, no es hasta bien entrado el siglo IV donde el ícono se inserta en la cultura cristiana y se convierte en una de sus principales armas.

¹⁵ Plazaola, J. (1999). Historia del arte cristiano. Madrid. Biblioteca de autores cristianos. p. 4

Bajo el imperio romano el cristianismo se gestó, y es precisamente en Roma donde se hallan algunas de las catatumbas más antiguas con alegorías relacionadas con el antiguo testamento, la vida de Jesús y sus milagros, así pues aparecen imágenes de cristo glorificado como es el caso de la catatumba de Priscilla, o de narraciones bíblicas en la catatumba de Calixto, que muestra a Jonás arrojado al mar, incluso el uso de símbolos asociados a Jesús como el pez en la catatumba de San Calixto; También se encuentran episodios de la vida del rey David en la catatumba de Domitila, que se supone la más antigua y donde surge como tal el arte cristiano que ha llegado a la era actual.



Representación de Jesús, Catatumba de Priscila, Roma



Representación de Jonás, Catatumba de Priscila, Roma



Pez, símbolo de Jesús, Catatumba de San Calixto, Roma

Cabe notar que los primeros artistas cristianos crecieron bajo la influencia helenística y romana, debido a esto, muchos tomaron referentes iconográficos de estas culturas para hacer sus representaciones, es el caso del Moscóforo griego o el Mercurio Crióforo de los romanos, estas muestras bucólicas del pastor cuidando de su rebaño, se adaptan a la figura de Jesús como el buen pastor y sus seguidores como el rebaño. Esto también aplica a la imagen de María como madre de Jesús, en donde la imagen de una madre sosteniendo a su niño lactante se toma de la cultura egipcia, como lo destaca Gamo Parras: “La imagen de María lactans (lactante) es un préstamo de Isis Lactans adoptado por los cristianos coptos (de Egipto) para su representación; desde aquí se difundió al resto, aunque en Occidente fue casi desconocida hasta el siglo XIV.”¹⁶ Es entonces notable la influencia del arte pagano en el arte cristiano en sus orígenes.



Crióforo. Museo Barroco de Roma



El buen Pastor, catatumba de Priscilla, Roma

¹⁶ Gamo Parras, B. (2013). Iconografía cristiana en la antigüedad: Guía del patrimonio cultural de la Diócesis de Albacete II pág. 4 Recuperado de www.itda.es/articulos/57.pdf



Isis Lactans, Museo de Picardie,
Amiens



Medina El Fayum, Museo copto,
El Cairo

El periodo que comprende desde el año 300 d.C hasta aproximadamente el 526 d.C, está enmarcado por el edicto de Milán y la tolerancia religiosa promulgada por el emperador Constantino, esto significó que la religión cristiana ya no era de carácter clandestino ni era perseguida y lo más importante, el cristianismo se constituyó en la religión oficial del imperio, así pues, era inminente la expansión de esta doctrina por toda Europa y buena parte del cercano Oriente, y por consiguiente vino la expansión del arte religioso, que se liberó de las catatumbas y vino a formar parte de las nacientes basílicas cristianas.

El arte pictórico estaba destinado principalmente a la decoración de las basílicas y cumplía un carácter narrativo en un inicio, así mismo las imágenes no abandonaron las catatumbas, y se fue introduciendo el rostro de los mártires en sus lugares de entierro, lo que posteriormente derivó en la veneración de la imagen del mártir o la conservación de objetos que tuvieran relación con este.

El mosaico toma gran fuerza como elemento en las paredes y cúpulas de los templos, y gracias a los medios económicos que exhibía el imperio, los clérigos

procuraban ostentar lugares suntuosos, y por ende la utilización de nuevas técnicas, las antiguas teselas de mármol fueron sustituidas por unas de esmalte y vidrio, aun así este auge musivario y la decoración pomposa de los templos fue decayendo ya hacia el siglo V.

Algunas de las mejores muestras de esta época son la ábside de la capilla de San Aquilino, la iglesia de San Lorenzo de Milán alrededor del año 400 d.C. De la misma época son los mosaicos de la cúpula de la basílica de San Jorge en Tesalónica y la basílica de Santa Constanza, con una muestra que mezcla motivos paganos y cristianos.



Mosaico del ábside de la capilla de San aquilino, Milán



Mosaico de la basílica de Santa Constanza, Roma

Entre el año 422 d.C. y el 440 de la misma era se erige la basílica de Santa Sabina, que toma importancia gracias a que en su puerta reposa la primera escena de la crucifixión de Cristo del arte cristiano.



Escena de la crucifixión de Cristo, Fragmento de la puerta de la iglesia de Santa Sabina

Ya en el siglo V la imagen del ícono estaba constituida en el imaginario religioso y se fue desdibujando, a pesar del esfuerzo de sectores tradicionalistas, la línea que separa a un ícono de un ídolo, por consiguiente, el uso de imágenes relacionada a los mártires y sus supuestas pertenencias, se convirtieron en objeto de veneración, al punto de que las basílicas tomaron nombres de santos, y era perentorio que cada templo contase con su propia reliquia, a pesar de que la iglesia proclamaba que la construcción estaba consagrada a dios y no al mártir o su reliquia.

De la misma manera se fue acentuando la adoración de la imagen de María como madre santa, y en el año 431 el papa Sixto promulgó la maternidad divina de la virgen, hechos que se vieron plasmados en la basílica de San Apolinar el Nuevo en las vísperas del siglo VI, en donde a la par de representaciones de Jesús, se resalta la majestuosidad de María *Theotókos*, es decir, María en condición de madre de Jesús niño.



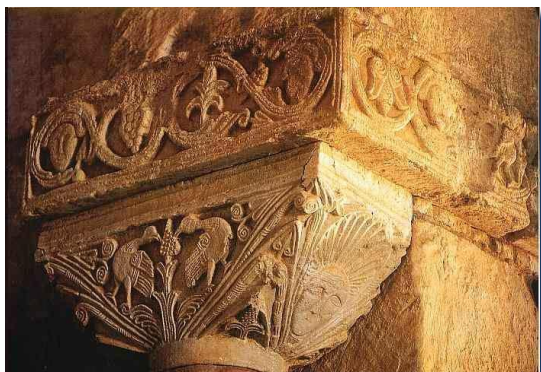
Mosaico de la basílica de San Apolinar el nuevo, Rávena, Italia

Se puede decir que en este periodo es donde el ícono como objeto adopta un carácter sagrado y no puramente alegórico, esto lo registra Plazaola: “Es, pues, evidente que, al menos en el decurso del siglo v, se estaba pasando de una imaginería meramente decorativa y narrativa o didáctica, con fines recordatorios y especialmente destinada a lugares de culto colectivo, a la producción de iconos de veneración.”¹⁷ Se instauró en la cultura occidental la veneración de las imágenes cristianas otorgando a un objeto un carácter sacro.

Con la llegada de Justiniano al trono del imperio bizantino en el año 527 d.C. Europa experimentó una expansión del cristianismo y sus artes, pues este emperador promovió una empresa de renovación y construcción de los templos, cuya mayor expresión se encuentra en la nueva basílica de Santa Sofía, que es considerada la obra más bella hecha por Justiniano. Ya bien entrado el siglo V el arte bizantino sufre una decadencia debido al debilitamiento del imperio, hecho que es aprovechado por los pueblos del norte para ganar territorio.

¹⁷ Plazaola, J. (1999). Historia del arte cristiano. Madrid. Biblioteca de autores cristianos. p. 18

Entre los pueblos que se aposentaron en el norte están los visigodos y con ellos llegaron nuevos códigos estéticos donde prima el carácter ornamental, con materiales preciosos que daban a sus expresiones un carácter suntuario, así mismo, se presenta en la pintura un cromatismo donde priman los efectos luminosos y se puede observar cierta tendencia a lo que más adelante se conocería como arte gótico, sus mayores expresiones se lograron en la iglesia de San Pedro de Nave en Zamora y la iglesia de Santa Comba de Bande en Orense entre otras.

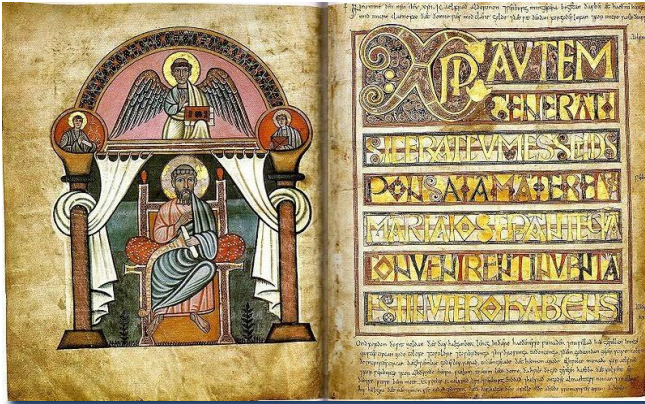


Capitel de la iglesia de San pedro de Nave, Zamora.

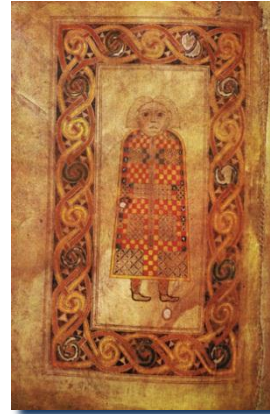


Interior de la iglesia de Santa Comba de Bande, Orense.

Los lombardos fueron otro grupo que influyó en las artes y su mayor obra fue el baptisterio de Calixto en 712 d.C. donde priman la utilización de símbolos como la cruz y los de los evangelistas, así como un extenso bestiario cristiano que ornamentaba las paredes; Los anglo-irlandeses mezclaron el arte cristiano con tradiciones celtas propias de la región, así también, su arquitectura tenía esta misma influencia es muy poco lo que ha sobrevivido hasta hoy, por otro lado los códices plagados de miniaturas son el arte representativo de este pueblo en donde persisten los elementos celtas con acentuación en lo geométrico y lo abstracto, algunos ejemplares de esa época son el libro de Durrow del 690 d.C, el Codex Aureus del siglo VIII y el evangelio de Durham que data del año 650 d.C.

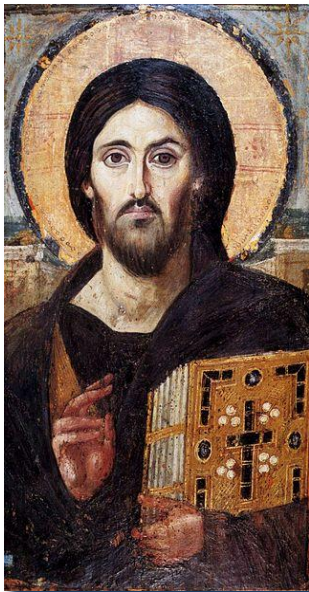


Fragmento del Codex Aureus del Siglo VIII

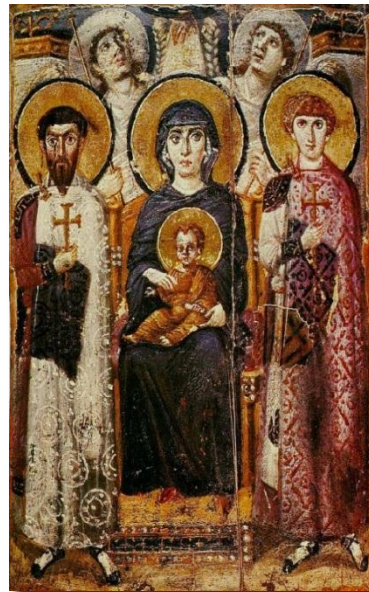


**Fragmento del libro de
Durrow**

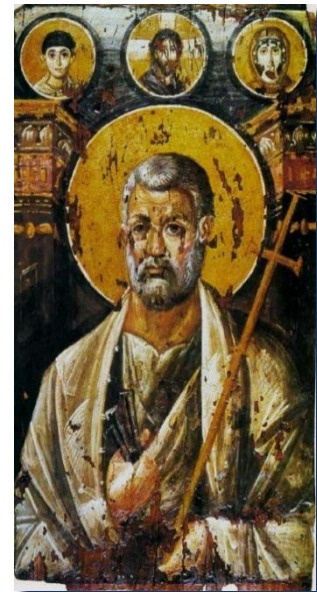
En esta era de arte Bizantino se pueden apreciar por lo general el uso del ícono en majestuosidad, en su mayoría provienen del monasterio de Santa Catalina del Sinaí¹⁸ y se observan características propias como el hieratismo, la frontalidad, la geometrización, el predominio del cromatismo y el fondo de oro, teniendo como figuras principales al Cristo Pantocrátor, la virgen Theotókos, los apóstoles y en especial el ícono de San Pedro; en cuanto a las miniaturas de este periodo, se destacan el Génesis de Viena, el evangelio de Rábula y el evangelio de Rossano.



**Cristo Pantocrátor,
Monasterio de Santa
Catalina del Sinaí**



**Virgen Theotókos, Monasterio
de Santa Catalina del Sinaí.**



**San Pedro, Monasterio de
Santa Catalina del Sinaí.**

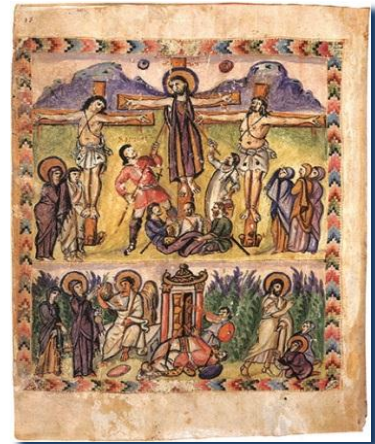
¹⁸ Plazaola, J. (1999). Historia del arte cristiano. Madrid. Biblioteca de autores cristianos. p. 47



Fragmento del Génesis de Viena



Fragmento del evangelio de
Rábula



Fragmento del evangelio de
Rossano

En plena querella iconoclasta bajo el imperio carolingio, se destruyeron muchas muestras de arte cristiano, debido al aniconismo de sectores que proclamaron la prohibición del ícono como elemento religioso, aun así Carlo Magno trajo a Europa lo que se conocería como el renacimiento clásico, reconstruyendo catedrales y dotándolas de un arte suntuario de exquisita orfebrería como el altar de oro de San Ambrosio en Milán, así mismo, los murales decoraron las paredes de las iglesias como en San Vicente de los Abruzzos donde se pueden apreciar murales con representaciones de santos en procesión, que a pesar de mantener un estilo rudimentario del arte romano, no carece de dinamismo.

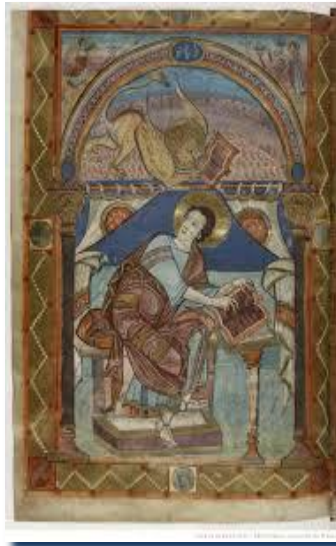


Altar de oro de San Ambrosio, Milán

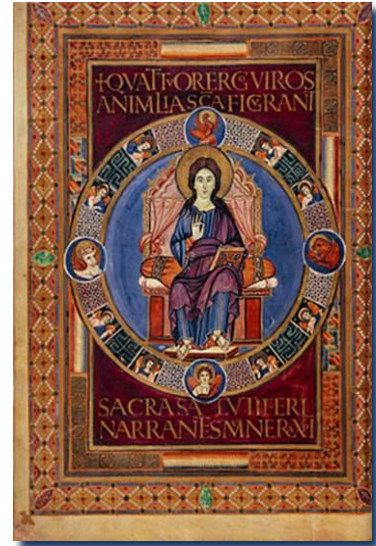
De las miniaturas carolingias en los códices pueden distinguirse el evangelio de Geodescalco, el Evangeliario de Ebbo (816-845) y el Evangeliario de Lorsch (808)



Fragmento del Evangelio de Geodescalco.



Fragmento del evangelio de Ebbo



Fragmento del evangelio de Lorsch

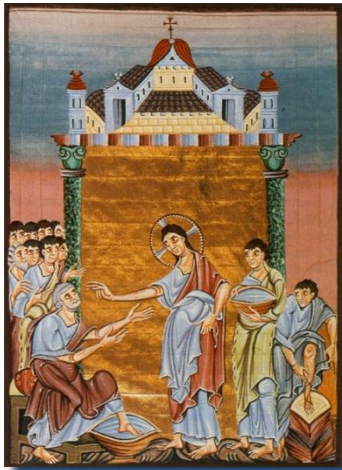
Tras la desintegración del imperio carolingio Europa vivió una confusión de poderes, tanto civil como eclesiástico y esto sin duda impacto en la producción artística, en cuanto a pintura, la pintura mural remplaza casi por completo al mosaico, de las pocas pinturas que han sobrevivido a esta época son las de la cripta de San Maximino de Tréveris y la iglesia de San Jorge de Oberzell.



Mural de la iglesia de San Jorge de Oberzell

Con la restauración del imperio romano-germánico en la dinastía de los príncipes sajones, floreció la miniatura que se había visto disminuida con el derrumbe del imperio carolingio, aun así, conserva un claro estilo carolingio hasta el punto de caer en la imitación, las miniaturas de esta época se centran en los relatos de los evangelios y se enfatiza en la excesiva decoración de los libros.

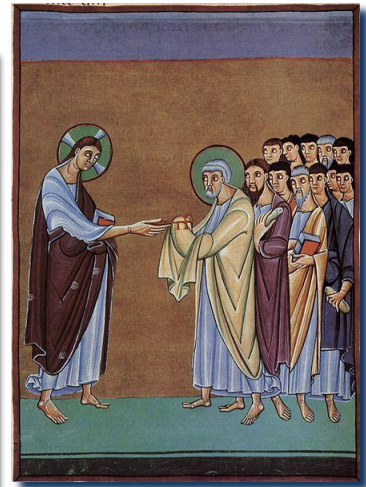
De este periodo se pueden destacar las miniaturas del Codex Egberti, el Evangelario de Otón III y El Libro de Las Perícopas de Enrique II, cuyo manejo con fondo de oro les dota de una belleza plástica propia de la época. En estos códices se revelan las relaciones entre el poder civil y el eclesiástico y se evidencia en pinturas como la del Evangelario de Enrique II donde la figura de cristo corona al emperador, dando por sentado que él gobierna por voluntad divina.



Evangelario de Otón III



Codex Egberti

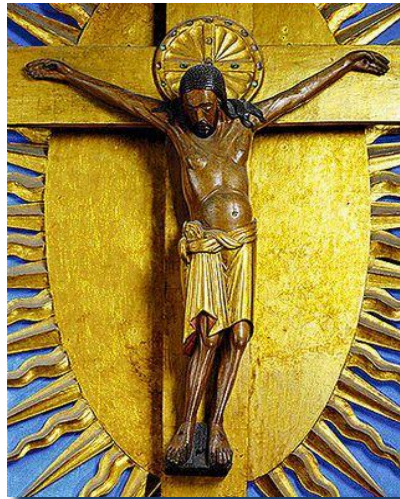


El libro de Enrique II

Del periodo prerrománico es preciso subrayar obras como el crucifijo de Gero (976), la Madonna de Essen (1000) y la Majestad de Santa Foy de Conques.



Madonna de Essen



Crucifijo de Gero



Majestad de Santa Foy



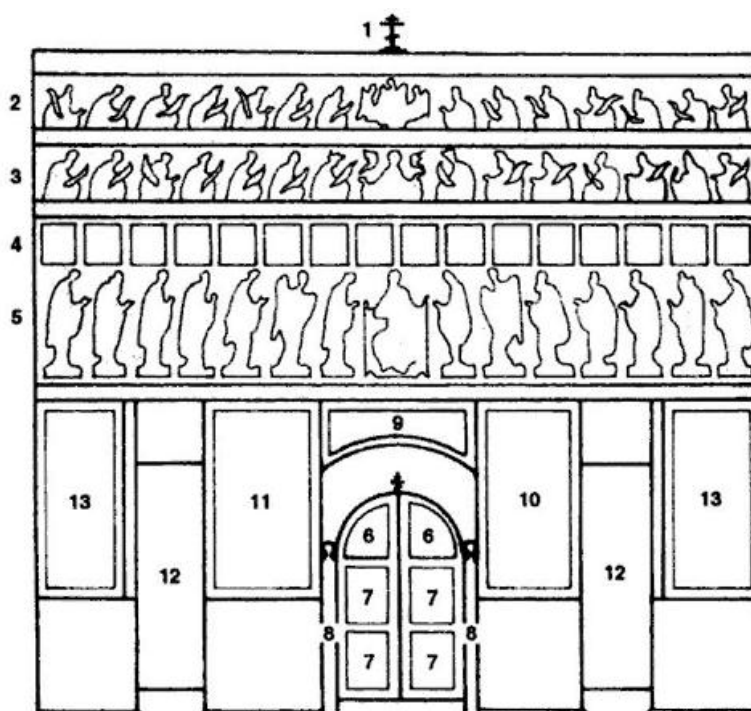
Puerta de la catedral de Hildesheim

Así mismo, la puerta de la catedral de Hildesheim (1015), considerada una obra maestra de metalurgia, donde se evidencia un gran avance en el uso de la proporción, la figura humana y el uso del espacio, haciendo de esta la ejecución más importante de este periodo hecha en metal.

Es en esta época prerrománica donde el ícono se instaura definitivamente gracias La ortodoxia de Nicea II en el 843 y es aquí donde el concepto de iconostasio toma

forma y se consolida y la pintura transportable entra de lleno a la cultura religiosa de la iglesia ortodoxa.

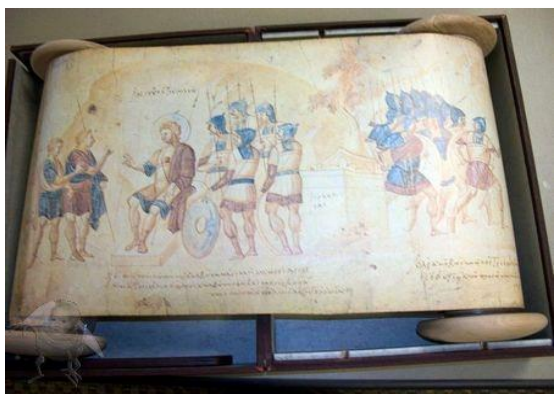
Iconostasio



1. Cruz sencilla.
2. La Trinidad en el centro (raras veces la Crucifixión) rodeada de los patriarcas en tanto que inicio de la Alianza entre Dios y los humanos.
3. Los profetas rodeando a la Madre de Dios de la advocación, a la izquierda por lo general David, a la derecha Salomón.
4. El Antiguo Testamento como anuncio de la Nueva Alianza: las festividades como etapas de la obra salvífica, por lo general 6 fiestas del Señor, 4 fiestas marianas más la Pascua (descenso a los Infiernos), Pentecostés y la exaltación de la Cruz, por el orden del calendario.
5. Dios hecho hombre: la Iglesia neotestamentaria y sus efectos; la perfección de los tiempos venideros; la contemplación de la magnificencia divina; la Iglesia ruega por el mundo mediando ángeles, apóstoles, doctores, mártires y, a veces, los santos o los fundadores locales.
6. Anunciación (en la Puerta Sagrada).
7. Evangelistas (en la Puerta Sagrada).
8. Doctores (en las columnas laterales) p. ej. Juan Crisóstomo y Basilio con otras jerarquías importantes (posteriormente, a veces, sobre la Puerta Sagrada en pos. 7).
9. Comunión de los Apóstoles, Eucaristía en ambas especies.
10. Icono de Cristo, a veces el «icono de la iglesia» (patrono o festividad a que se consagra).
11. Icono de María con el Niño.

El ícono que mejor representa este periodo es el que presenta el tema de Mandylion y que representa al apóstol Tadeo y al rey Agbar desplegando el legendario velo de la Santa Faz. ¹⁹

El arte bizantino de este tiempo se ve representado en las miniaturas de los códices cuyo ejemplar más antiguo es Las Homilías de Gregorio Nacianceno (880-883), donde se muestra un gran dominio de las formas y un modelado de la anatomía que recuerda la época helenística; también se destacan las copias del El Rollo de Josué y La Biblia del patricio León conservada en el Vaticano, allí mismo se mantiene una obra de importancia debido a su número de miniaturas, es El Menologio de Basilio II (979-984), donde participaron 8 artistas y hasta hoy han sobrevivido 436 miniaturas.



El Rollo de Josué



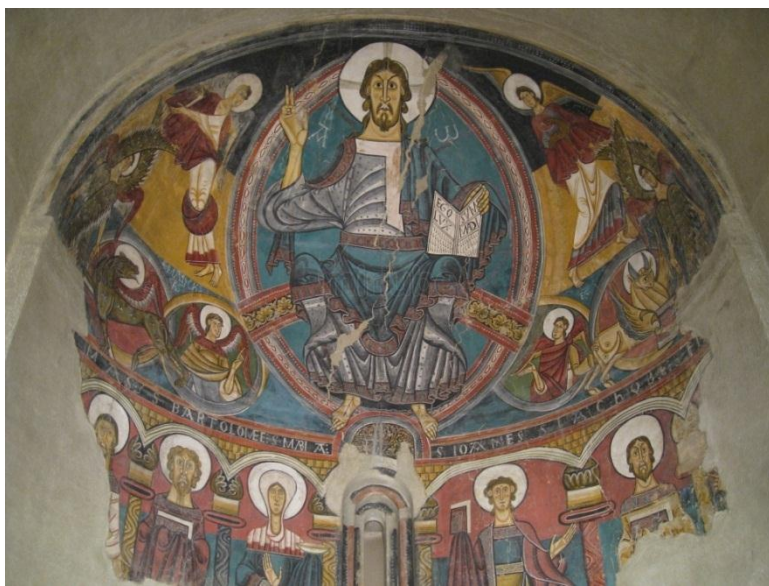
Fragmento del Menologio de Basilio II

Lo que se conoce como era románica transcurre aproximadamente del 1050 al 1200 y sus manifestaciones artísticas se centran en la importancia del ícono, que se posesiona en toda Europa como imagen sagrada y se origina la escultura cristiana en occidente.

El ícono de mayor recurrencia en el románico es el Cristo con el tetramorfos, y en sí, esta época está marcada por el uso de la imagen de Cristo como eje de las representaciones divinas, y es en esta tendencia crística donde se muestra, aparte del Cristo divino y glorificado, un Jesús humillado y crucificado, en su faceta de

¹⁹ Plazaola, J. (1999). Historia del arte cristiano. Madrid. Biblioteca de autores cristianos. p. 84

humano sufrimiento ofrecido en sacrificio para salvar a la humanidad, a la par de las representaciones crísticas, el ícono de María como madre de Jesús es utilizado pero en menor medida.



Cristo tetramorfos del Apocalipsis de San Clemente de Tahull, Lérida, España

Los artistas de la época emplearon, junto con el ícono, símbolos cargados de significado que acentuaban el lenguaje gráfico de la obra, imágenes del círculo, el triángulo y la cruz forman parte de un acervo cultural manejado por las personas de este periodo que les confería una identidad en sus manifestaciones religiosas.

Como anota Plazaola: “Sin perder nada de su intención y capacidad simbolizadora, el arte cristiano empezó a mostrar una cierta aproximación a la realidad sensible y un respeto a las formas naturales que hoy nos encanta y llega incluso a asombrarnos ante algunos relieves escultóricos de Vézelay, de Moissac y de Autún, lo mismo que ante algunas pinturas de la cripta de San Isidoro de León.”²⁰

²⁰ Plazaola, J. (1999). Historia del arte cristiano. Madrid. Biblioteca de autores cristianos. p. 99

La escultura románica es una acumulación de factores como las influencias clásicas griegas, el arte bizantino y oriental que convergen en el gusto por la forma de los artistas románicos.

Las características de esta escultura son el linealismo, con perfiles marcados, que recuerdan a los dibujos de los antiguos códices, el uso de símbolos que conforman todo un lenguaje, la adaptación de la escultura al espacio arquitectónico y el carácter ornamental de la obra.

De esta etapa sobresalen en Europa obras como el tímpano central del nártex de Vézelay (1120-1130), el donde reposa un Pantocrátor y un Tetramorfos y el pórtico de Saint-Trophime de Arles (1180-1200); en España el sarcófago de Doña Sancha hace gala de una belleza propia de la época, así mismo el claustro del monasterio de Silos y el friso exterior de la iglesia de Santiago en Carrión de los Condes (1165), La Puerta de las Platerías (1104) es otra obra monumental del arte románico español de singular belleza.



Tímpano central del nártex de la catedral de Vézelay



Pórtico de Saint-Trophime de Arles



Friso exterior de la iglesia de Santiago, España



Sarcófago de Doña Sancha, España



Puertas de las platerías, España

En Italia, fueron los maestros artistas como Wiligelmo quien erigió el pórtico de Módena (1099-1106) y Niccolo quien construyó el pórtico de Ferrara (1135) y la fachada de San Zenón de Verona (1138) quienes constituyeron lo mejor de la escultura románica, del mismo modo lo hizo Benedetto Antelami con el relieve del descendimiento de la catedral de Parma (1178) y el baptisterio de Parma.



Pórtico de la iglesia de Módena, Italia



Relieve de la Iglesia de San Zenón de Verona, Italia



Pila bautismal para la catedral de Lieja

En Alemania cabe destacar a Rainiero de Huy con su pila bautismal para la catedral de Lieja y en Inglaterra, los capiteles de cripta de Canterbury y la puerta de Prior de la cripta de Ely, forman lo más notable de la escultura románica de esta parte del mundo.

En el caso de la pintura el periodo románico ofrece, si bien una continuidad, elementos propios, se mantiene el linealismo en el dibujo casi hasta el punto de obviar el volumen, lo que evidencia una obra plana, las pinturas están supeditadas a un marco y se conserva un convencionalismo en las formas.

En la parte técnica sobresalen la pintura al fresco, el *a secco*, que consistía en utilizar un aglutinante sobre un fondo oscuro y seco y por último el *intermedio*.

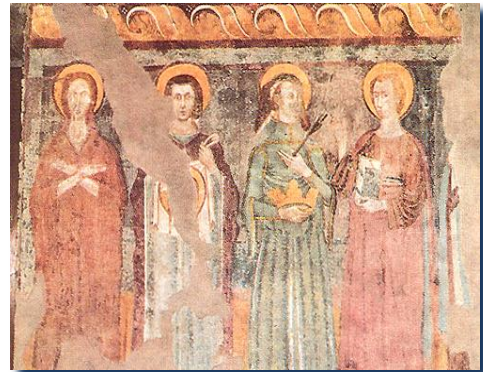
Plazaola se refiere a la pintura románica de la siguiente manera: "...lo que a nosotros nos parecen incorrecciones, fruto de la inhabilidad, tiene su sentido y su finalidad, si se acepta que el *kunstwollen* o «voluntad artística» de aquellos artífices no era la reproducción de las formas naturales, sino su libre manipulación con fines simbolizadores y expresivos.”²¹

En Italia se puede apreciar cierta influencia bizantina en sus pinturas románicas y sobresalen las pinturas de San Bastianella del Palatino y las de San Urbano alla Caffarella, del mismo modo las de San Clemente, en la abadía de los cuatro santos coronados (1246) y en la catedral de Anagni (1250), se pudo vislumbrar algo del posterior estilo gótico, en el norte italiano es preciso destacar la pintura mural de San Vincenzo en Galliano. En Francia despuntan las pinturas de la bóveda de la abacial de St. Savin-Sun-Gartempe y las de Berzé-la-Ville (1109)

²¹ Plazaola, J. (1999). Historia del arte cristiano. Madrid. Biblioteca de autores cristianos. p. 106



Martirio de San Sabino, pintura mural de St. Savin-Sun-Gartempe, Francia



Pintura mural de San Vincenzo en Galliano

En España la pintura románica catalana tiene una clara influencia mozárabe y bizantina y cabe resaltar el Cristo del apocalipsis de San Clemente de Tahull, así como la bóveda del panteón de San Isidoro de León.



Bóveda del panteón de San Isidoro de León



Pintura de la catedral de Anagni

En Alemania destacan las pinturas de San Pedro de Niederzell en Reichenau y las de la capilla de todos los santos en la catedral de Ratisbona.

Entrando un poco en la miniatura románica se puede decir que esta hizo énfasis en el manejo de la figura humana y su modelado, se mejora el manejo del espacio y en general sus formas tienen un carácter más realista, la firma del autor aparece con mayor frecuencia y se conserva la intención ornamental de la pintura.

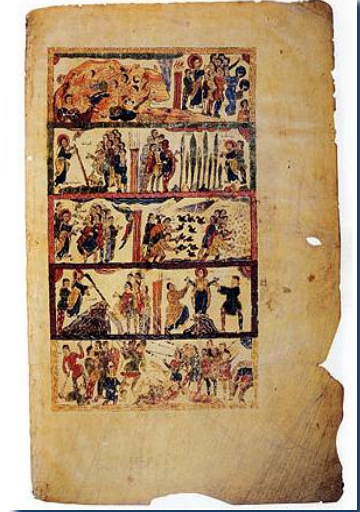
Entre las miniaturas más notables de la época se encuentran el evangelionario de Nivardus, La Biblia de San Edmundo de Bury del maestro Hugo (1135) y en España la Biblia de Roda Y la Biblia de Ripoll.



Biblia de Bury



Biblia de Roda



Biblia de Ripoll

Ya entrando en el periodo gótico se puede afirmar en su arquitectura predomina la verticalidad en sus formas, la búsqueda de la iluminación interior permite el uso profuso de vitrales de un gran valor estético y la independencia en su decoración escultórica, que no estaba supeditada a un espacio arquitectónico específico.

El arte gótico supuso un nuevo espíritu en las expresiones estéticas de Europa y su mayor expresión se alcanzó en la arquitectura con la consolidación de la catedral gótica.

La gran catedral de Notre-Dame en París constituye el mejor ejemplo de catedral gótica francesa, y se convierte en la imagen de la transición del románico tardío hasta el gótico propiamente dicho, pues su construcción, que inició en 1163, duró casi dos siglos y se convirtió en un referente de la arquitectura gótica europea.

La escultura gótica trajo una mayor apreciación por las formas naturales, los artistas procuraron plasmar los sentimientos humanos en sus obras, también se mantiene una tendencia hacia las narraciones históricas, la imagen de Jesús y María adquieren características más humanas y ya no tan divinas y se fortalece la imagen del Jesús histórico.

Los íconos ya no están supeditados a la arquitectura y se busca la caracterización de los personajes, buscando señales particulares que permitieran reconocer al santo representado.

En el siglo XIV se alargan las figuras y las composiciones curvilíneas son la constante, confiriendo esa elegancia característica a la escultura gótica. En Francia en las puertas de la catedral de Chartres se exponen estatuas características de estilo gótico cuyo tema gira en torno a Jesús, María y la Iglesia, así mismo, la estatua de María que se encuentra en el interior de la catedral de Notre-Dame muestra las estilizadas formas propias de esta época. En la catedral de Amiens (1235) su fachada expone admiradas obras entre las que se destacan en la puerta principal el Cristo (Beau-Dieu) y en una de las entradas se levanta la *Vierge dorée* (1275) de singular belleza. La fachada de la catedral de Reims exhibe esculturas entre las que se destacan la figura del Sonriente Ángel y San José.



El ángel sonriente, Catedral de Reims



El Cristo Beau-Dieu, Catedral de Amiens

A finales del siglo XIV se destaca en Francia el artista Claus Sluter, cuya mayor obra es El Calvario y las esculturas del pozo de Moisés.



Estatuas del pozo de Moisés, Francia

En España las esculturas cuentan con una gran influencia francesa, y entre estas resaltan las de la fachada de la catedral de León (1255-1260) en donde se representa el juicio final, de la misma manera la fachada de la catedral de Tarragona, hecha por el maestro Bartomeo, muestra hermosas figuras de los doce apóstoles y la virgen (1282). Es preciso mencionar la Virgen Blanca de Toledo y en Pamplona la portada “Preciosa” de la sala capitular del siglo XIV.



Virgen Blanca de Toledo



Fachada de la Catedral de Tarragona

En la zona de Germania se pueden enfatizar las puertas de la catedral de Estrasburgo cuyas estatuas narran la vida de Jesús y también son de gran belleza las vírgenes sabias y necias; la puerta occidental de la catedral de Bamberg (1220) presenta dos estatuas de Adán y Eva desnudos de gran plasticidad en sus formas; de lo más representativo de la escultura gótica germana destaca el Devoto Cristo de Perpignan.



Adán y Eva, Catedral de Bamberg



Devoto Cristo de Perpignan

Si bien en Italia la escultura alcanzó un nivel elevado en esta época, esta no mantiene el estilo gótico propiamente dicho ya que se vislumbran formas que se acercan más al renacimiento.

La pintura gótica en occidente fue remplazando la pintura mural con las vidrieras, gracias a la conformación arquitectónica de las catedrales y si bien el vitral nació en el románico, es el siglo XIII donde este alcanzó su expansión y sus más hermosas expresiones, teniendo en su profuso cromatismo su principal característica.

Los vitrales más antiguos del siglo XIII se encuentran en Francia entre los que se pueden apreciar los de las catedrales de Sens y Reims.

Lo más representativo de los vitrales conservados del siglo XIII son los de la catedral de Chartres que se realizaron entre el 1210 a 1235.



Rosetón, Catedral de Reims



Detalle de un mural en la catedral de Chartres

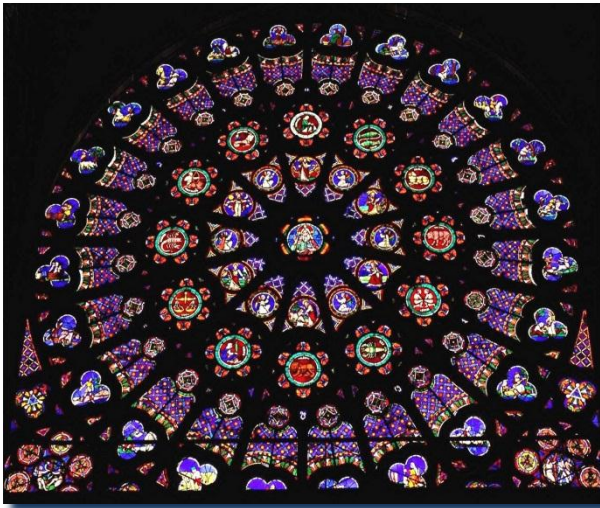
En 1250 se erigieron los famosos muros de cristal de Saint-Denis y los rosetones de la catedral de Notre-Dame hechos por el artista Jean Chelles, los vitrales de la Santa Capilla en París conforman un conjunto de excepcional belleza con quince ventanales que transforman la luz en una danza de colores.



Muros de cristal de la catedral de Saint Denis



Detalle de un vital de la Santa capilla de París



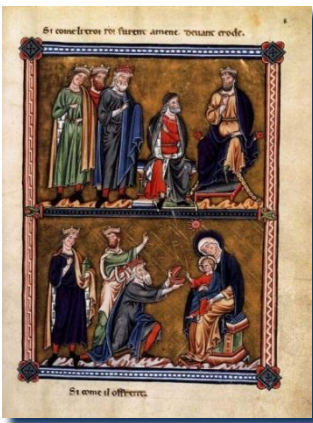
Rosetón de la Catedral de Notre-Dame, París



Vitral de la catedral de Saint-Urbain de Troyes

Ya finalizando el Siglo XIII los artistas utilizan en mayor medida el vidrio blanco con el objetivo de iluminar aún más el interior de los templos, tal es el caso del coro de la catedral en Saint-Urbain de Troyes (1264). Ya para el siglo XIV el uso del vidrio amarillo plata se convierte en moda permitiendo una atmosfera cristalina dentro de las iglesias.

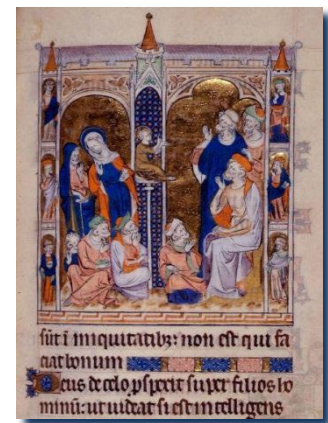
Por otro lado, la miniatura gótica está enmarcada por un preciosismo que ilumina las páginas de las biblias, en Inglaterra se ejecutan obras de gran valor como el Salterio de la reina Ingeborg, el salterio de Arundel y el salterio de la Reina María, considerado una de los mejores logros de la época gracias a sus miniaturas.



Salterio de la reina Ingeborg



Salterio de Arundel

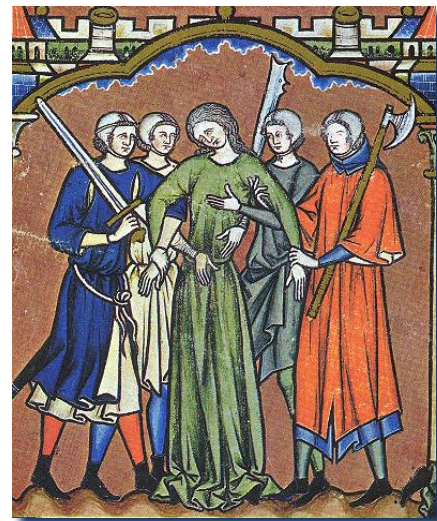


Salterio de la reina María

En Francia se ejecutó el salterio de Castilla, que contiene unas de las miniaturas mejor confeccionadas del gótico, del mismo modo el salterio de San Luis y la Biblia de Maciejowski. Cabe decir que en Francia ya se reconocen artistas de la miniatura, puesto que esta labor dejó de ser obra exclusiva de los monasterios, el nombre más destacado de la época es el de Jean Pucelle quien hizo la Biblia de Robert de Bylling (1327), el Breviario de Belleville (1343), y las famosas Petites Heures de Jeanne d'Evreux (1325). Con Pucelle la imaginación y las imágenes fantásticas se vuelven recurrentes en las obras de este periodo.



Salterio de Castilla



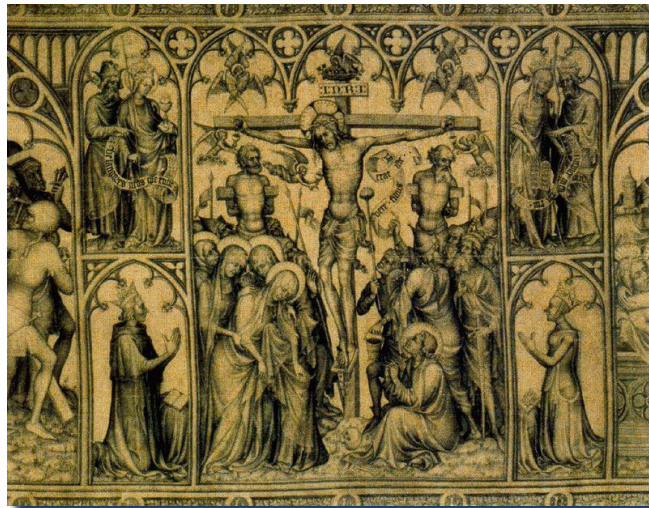
Biblia de Maciejowski



Petites Heures de Jeanne d'Evreux

En la península ibérica sobresalen la Biblia antigua de las Huelgas y el libro de las Cantigas de Santa María (1252-1284).

El retablo y la pintura mural del gótico se ven opacados por el auge colorido de la vidriera, pero esto no impidió que se realizaran obras dignas de mención como el Paramento de Narbona (Louvre), obra dedicada a la pasión de Cristo.



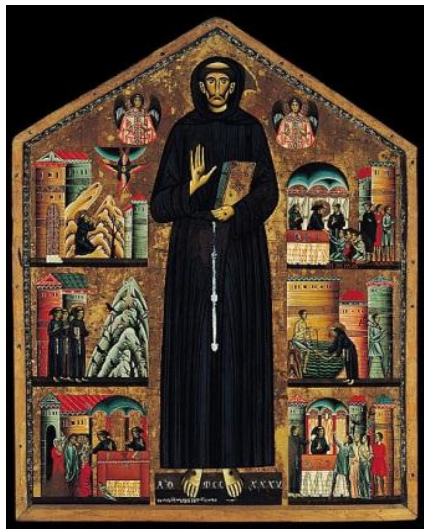
Paramento de Narbona

Ya en Alemania se destacan nombres como el de Teodorico, el Maestro de Trebón, Bertram y Francke que realizaron retablos de notable belleza, que en algunos casos asombra por su realismo y su tamaño.

En España predominan Nombres como el de Antonio Sánchez de Segovia con un estilo gótico lineal y sus pinturas en la catedral Vieja de Salamanca y en la iglesia de Gaceo, también el nombre de Juan Oliver con las pinturas realizadas para la catedral de Pamplona. En España se puede apreciar un influjo italiano que se evidencia en algunos frescos de la catedral de Tarragona y en el retablo de Fontanyá hoy en el Museo de Solsona.

La pintura italiana del siglo XIII cuanta con una clara influencia bizantina y es constante un estilo que llamarían la manera greca²².

Se pueden nombrar obras como el San Francisco de la iglesia de Pescia (1235), salido del taller de la familia Berlinghieri y son nombres de mención los de Giunta de Pisano y el maestro San Martino, quien pintó una bella *Maestá* o virgen entronizada. En roma el artista Jacopo Torriti con el mosaico de La Coronación de María en la iglesia de Santa María la mayor de Roma, supone un gran avance de la pintura gótica.



San Francisco de la iglesia de Pescia



Jacopo Torriti, Mosaico de La Coronación de María en la iglesia de Santa María la mayor de Roma (fragmento)

Con Pietro Cavallini se puede notar un alejamiento de la manera greca y su mayor obra es la Historia de la Virgen de Santa María en la iglesia de Trastevere (1291), ya con Duccio de Boninsega (1255-1318) quien se mantuvo en las líneas de la manera greca, se puede vislumbrar una pintura con las tendencias modernas que se tomarían en renacimiento temprano, su obra más significativa es la *Maestá* de Siena (1311).

²² Plazaola, J. (1999). Historia del arte cristiano. Madrid. Biblioteca de autores cristianos. p. 143

Del arte cristiano oriental de la época es preciso nombrar el mosaico del templo monasterial de Chora en Constantinopla y el fresco de una Anástasis de su parekklesion.

En Rusia a finales del siglo XIV destacan Teófanos el griego, notable decorador de iglesias y su discípulo Andrei Rublev (1360-1430), quien pintó los frescos del monasterio de Andronikov de Moscú y el ícono de la Trinidad, considerado el ícono representativo del arte ruso de este periodo.



Pietro Cavallini, Anunciación de Santa María



Duccio de Boninsega, Maestá de Siena, 1311.



Andrei Rublev, Icono de la Trinidad.

Lo que se considera como pre-renacimiento es un periodo de sensibilidad estética que se gestó sobre todo en Italia y se convirtió en el génesis del arte occidental posterior.

En escultura despunta el taller de los Pisano, Con Nicolás de Pisa (1190-1258) a la cabeza, quien realizó bellas obras entre las que se encuentran el púlpito del baptisterio de la catedral de Pisa en 1260 y el pulpito de la catedral de Siena, en ambas se puede observar la influencia de la escultura clásica.

En el campo de la pintura resalta el genio de Giotto di Bondone (1266-1337), profuso trabajador del arte, entre sus obras se encuentran el mosaico de la Navicella, la Madonna con santos de los Uffizi (1310) y la decoración de la capilla Peruzzi de Santa Croce, solo por nombrar algunas.



Giotto, Mosaico de la capilla Peruzzi



Giotto, Madonna con Santos, 1310.



Giotto, Mosaico de la Navicella

Con Giotto la pintura da un gran salto, pues su manejo del color, la cuidada caracterización de los personajes y el manejo tridimensional del espacio son los primeros pasos de la pintura renacentista posterior.

A finales del siglo XIV y principios del XV en Italia se dio origen a al periodo conocido como Quattrocento, que se caracterizó por el gusto estético hacia la antigüedad clásica, instaurándose una revolución cultural que tiene como eje la racionalidad y el humanismo, las artes pasan a ser el primer plano de la vida social y los artistas se mueven en las altas esferas de la sociedad gracias a que son tenidos como genios.

La iglesia católica y los príncipes de los estados italianos se convierten en los mecenas de los artistas, que realizaron cada vez más un arte cristiano laico y en algunas ocasiones pagano. La puerta este, mejor conocida como puerta del paraíso, del Baptisterio de San Giovanni de Florencia, obra de Lorenzo Ghiberti (1378-1455) denota una nueva era para el arte, pues su manejo de la perspectiva y la figura humana son propias de un genio y como resalta Plazaola “El arte religioso cristiano está entrando por un camino nuevo: el de la visión de la realidad observada científicamente o, al menos, sometida a experimentación. Se está inventando la «perspectiva italiana» que dominará el futuro del arte occidental durante cuatro siglos.”²³

**Ghiberti, Puerta del Paraíso, Baptisterio de
San Giovanni, Florencia**



²³ Plazaola, J. (1999). Historia del arte cristiano. Madrid. Biblioteca de autores cristianos. p. 174

Donato di Niccolo (1382-1446) mejor conocido como Donatello, es uno de los paradigmas de este periodo, en donde se pueden mencionar obras como el David en bronce, la cantoría de Florencia y la Magdalena del Museo dell'Opera del Duomo.

Donatello dominó la figura humana en todas sus expresiones, dotando a sus obras una plasticidad de singular belleza



Donatello, David,



Donatello, La Magdalena

Otros escultores que cabe mencionar del Quattrocento son Jacopo della Quercia (1374-1438), Lucca della Robbia (1400-1482) y Andrea Verrocchio (1436-1488), que contribuyeron a que esta época tomara la trascendencia que posee.

Los pintores del Quattrocento pueden dividirse en dos grandes escuelas, la escuela de Florencia y la escuela de Venecia.

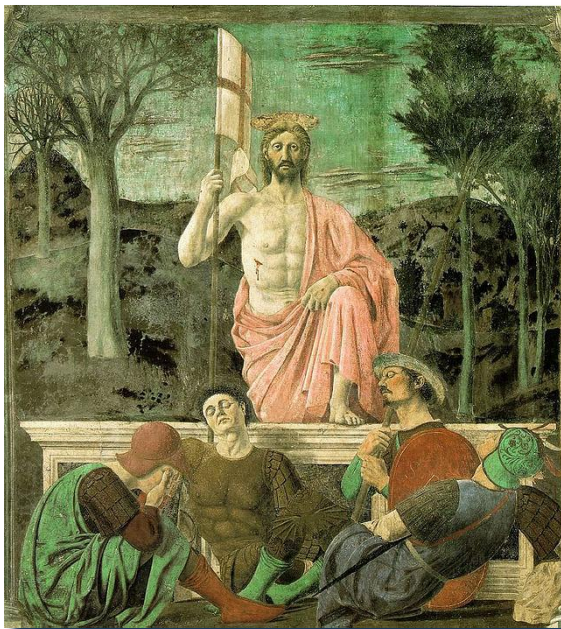
La escuela de Florencia en sus principios mantiene un estilo gótico pero fue con Tommaso de Giovanni (1401-1428), llamado Masaccio que se innovó la pintura florentina gracias a su manejo del volumen con diferentes tonos de luz que dota a su trabajo de un asombroso realismo, sus mejores obras son la Trinidad de la catedral

de Florencia y los frescos de la capilla Brancacci, en Santa María en Carmine de Florencia.

El mejor exponente de esta escuela fue Piero della Francesca (1016-1492) que se caracteriza por la geometrización, la luminosidad sin claroscuros muy marcados y su monumentalidad, su muestras más significativas son los frescos de la iglesia de San Francisco de Arezzo, la madona de Montefeltro y la Resurrección (1450-1463) donde se autorretrata.



Masaccio, Frescos de la capilla Brancacci.



Piero della Francesca, La resurrección. 1450-1463.



Piero Della Francesca, Madonna con santos y Federico de Montefeltro como donante.

Sandro Botticelli (1445-1510) es otro artista que merece mención, gracias a la consolidación de su estilo y la elaboración de temas mitológicos y paganos, y en el arte cristiano sus hermosas madonas.



Botticelli, Madonna con Niño.

El arte cristiano de la época está enmarcado por la idealización de la figura humana y el carácter mundano de la temática cristiana.²⁴

En la escuela de Venecia se manifiesta el gusto por el color y encuentra entre sus mejores exponentes a Jacopo Bellini (1400-1470) que se identificó por mantener cierto hieratismo en sus figuras, su hijo Giovanni Bellini (1430-1516) siguió los caminos del arte de su padre ejecutando obras significativas entre las que resalta la Virgen con dos Santos de la iglesia de los Frari en Venecia, su discípulo Vittore Carpaccio (1465-1525) elaboró una serie llamada La Vida de la Santa por encargo de la Escuela de Santa Úrsula, que muestra una minuciosidad en su producción.

Fuera de las dos grandes escuelas, Andrea Mantegna (1431-1506) es quizá el mejor artista italiano de la época con un profuso manejo de la figura y excelentes drapeados, de su obra religiosa destacan La Dormición de María, la Adoración de los

²⁴ Plazaola, J. (1999). Historia del arte cristiano. Madrid. Biblioteca de autores cristianos. p. 179

Magos y el cristo muerto, quizá su obra más inquietante gracias al escorzo propuesto por el artista



Giovanni Bellini Virgen con santos



Jacopo Bellini, Madonna con niño



Andrea Mantegna, La dormición de la Virgen



Andrea Mantegna, Cristo muerto

El periodo que comprende de 1503 a 1590 es comúnmente llamado el siglo de los genios, pues fue en este tiempo donde Europa vivió, en cabeza de algunos hombres, La explosión cultural y científica más recordada de su historia, las ideas del ser humano traspone su eje de dios al hombre, el hombre es ahora el centro del universo y por su estandarte tiene a la razón, y es en este mismo periodo donde la institucionalidad de la iglesia católica se ve socavada por obra de Martín Lutero, al proponer una reforma religiosa y cuestionar la autoridad del Vaticano, y por su puesto el descubrimiento de un nuevo mundo, toda esta revolución de ideas va a impactar en las mostraciones artísticas, donde se evidencia a los santos más humanos que el mundo cristiano hasta ese momento haya podido apreciar.

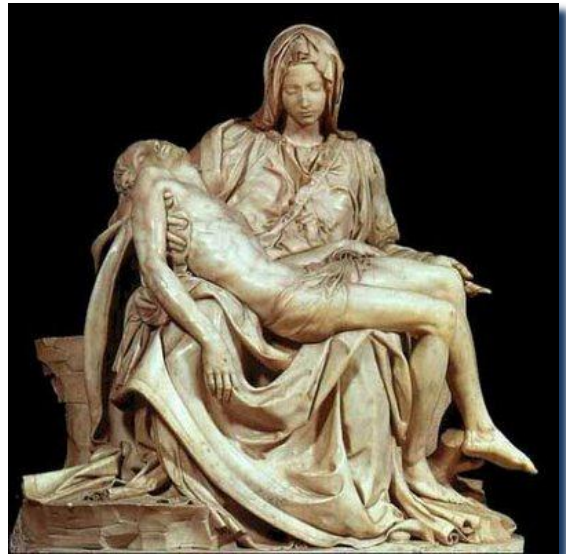
Si bien el cristianismo vivía una crisis, esto no impidió que los artistas siguieran basando su trabajo en su mayoría en los relatos bíblicos y la iconografía católica, gracias a los mecenazgos, que en la mayoría de los casos provenían del mismo Vaticano, que otorgaban el dinero a los artistas a cambio de que el mecenas manejara las temáticas, esto, sin rebajar el genio artístico.

Hablar de la escultura renacentista es hablar del genio de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) al que no le sobraba nada de su apodo “El Divino”, Miguel Ángel se convirtió en el ejemplo a seguir tanto en su época como en los años venideros.

Se pueden distinguir tres etapas en Buonarroti, la primera (1492-1505) donde realiza la famosa Piedad del Vaticano en 1498 y el David en 1504, quizá su obra cumbre; la segunda época (1505-1533) donde sobresalen Los esclavos y el imponente Moisés, donde muestra su madurez plástica y se empieza a vislumbrar cierta tendencia manierista en su obra; la tercera etapa donde cincela la Pietá de Florencia (1550), la Pietá de Palestrina (1555) y la Pietá Rondanini (1564), del palacio Sforzesco de Milán.



Miguel Ángel, El David, 1504



Miguel Ángel, La piedad, 1498, El Vaticano

La pintura del renacimiento encuentra en Leonardo da Vinci a su lumbrera más prominente, considerado el genio universal, pues a la par de ser artista era científico, matemático y en general un hombre curioso. Su genio plástico, en cuanto a lo religioso, se ve plasmado en la Virgen de las rocas (1483-1486), el San Juan Bautista (1508-1513) y su obra religiosa más conocida, La Última Cena, un experimento de pintura al fresco que sobrevive en el refectorio de Santa María de las gracias en Milán.



Leonardo da Vinci, La última cena, Milán

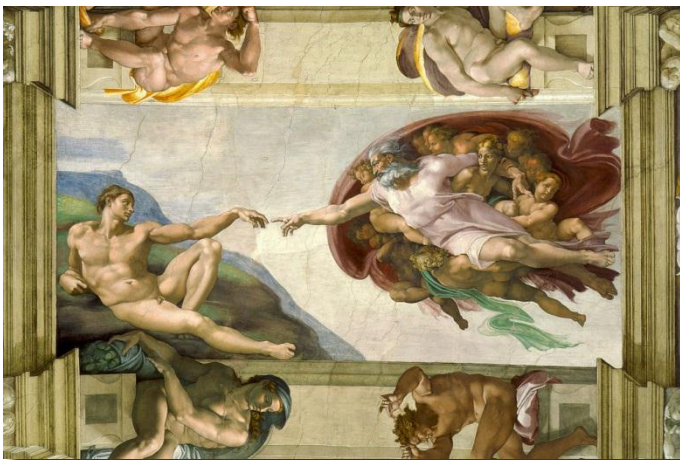


Leonardo da Vinci, La virgen
de las rocas

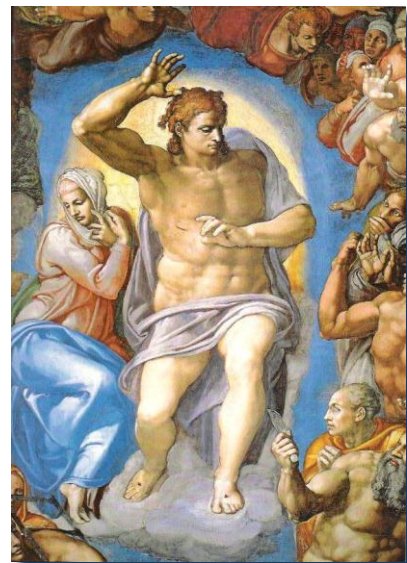


Leonardo da Vinci, Juan el bautista

De nuevo se encuentra a Miguel Ángel pero en su faceta de pintor, en donde su genio no disminuye, muestra de ello es la Sagrada Familia de los Uffizi y su gran obra pictórica realizada en la capilla Sixtina del Vaticano, quizá los frescos más hermosos que ha visto la humanidad, donde el artista exalta la creación del universo de 1508 al 1512 y casi treinta años más tarde regresa a terminar el conjunto con los frescos de El juicio final. Las figuras más notables de estos frescos son el Cristo Juez y La creación.



Miguel Ángel, La creación, El vaticano



Miguel Ángel, Cristo juez, El
Vaticano

Rafael Sanzio (1583-1520) crece bajo la influencia de Leonardo y Miguel Ángel, considerado el pintor de las madonas muere a la edad de 37 años, pero dejó una pródiga obra entre las que se encuentran Los desposorios de la virgen en 1504 y la Madonna de Sixtina en el museo de Dresde, la pintura de Rafael maneja siempre una belleza idealizada de la figura sacra.



Rafael, Madonna Sixtina, 1513



Rafael, Los desposorios de la virgen, 1504.

Con Andrea del Sarto (1486-1530) el manierismo se hace más notable y empiezan a aparecer figuras con posturas, si bien naturales, un poco forzadas y estilizadas.

El manierismo se toma la pintura europea con su esbeltez, sus proporciones alargadas de la figura humana y posiciones forzadas.

En la pintura de Tintoretto (1518-1594) el manierismo se vuelve apasionado y exagerado, sin que esté exento de belleza, también se inclina por el tenebrismo en cierta época, utilizando un cromatismo sombrío y generando atmosferas oscuras.



Andrea del Sarto, Virgen con niño y San Juan niño, 1515, Roma, Galería Borghese.



Tintoretto, Bienaventurada virgen Maria y San Lucas, 1573

Es imposible no mencionar al gran artista alemán Alberto Durero (1471-1528) cuya obra está influenciada por el renacimiento italiano y si bien la pintura religiosa no fue su eje de trabajo, se pueden hallar hermosas obras como la Adoración a la trinidad (1511), la Adoración de los reyes y Los cuatro santos (1526).sus grabados más prominentes en el tema religioso son el Apocalipsis y la Gran pasión.



Durero, La adoración a la trinidad, 1511



Dürer, A. Apocalypse: Dragon with the Seven Heads

Durero, El apocalipsis

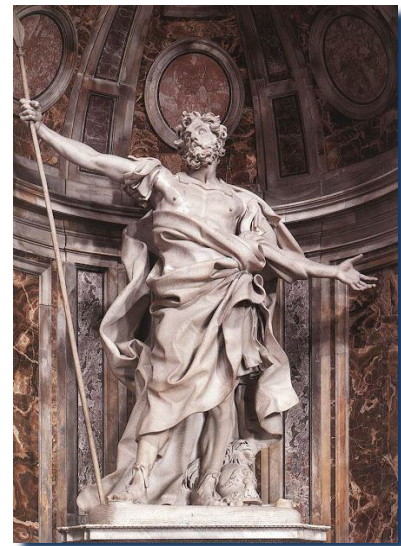
El renacimiento sentó las bases de lo que sería el arte moderno de occidente en los próximos siglos, puesto fue en este periodo en donde el artista se consolidó como creador de mundos y de un lenguaje propio, el humanismo supuso un cambio en las concepciones religiosas y artísticas en donde se encuentra la génesis pictórica de un dios más humano.

El periodo barroco en el siglo XVII se caracteriza por la contrarreforma del vaticano en respuesta a la heterodoxia desprendida de las postulaciones de Lutero, la iglesia intenta tomarse el arte y sus temáticas mediante el concilio de Trento, en donde se condiciona las formas que deberían regir el arte cristiano.

Gian Lorenzo Bernini (1562-1629) es al barroco lo que Miguel Ángel es al renacimiento, ya que toda la escultura barroca está enmarcada por el genio de Bernini, las obras de este escultor italiano rebosan de movimiento, los vestidos parecen vaporosas telas y el cuidado de la anatomía de los rostros, exponen la belleza plástica de la escultura de este genio. Entre sus obras se pueden apreciar el Longino (1630-1638) de un Bernini aún joven, pero su máximo logro lo constituye el Éxtasis de Santa Teresa (1644), una obra maestra donde el artista dejó cincelada su alma, pues los personajes parecen tener vida propia y evocan las grandes escenas del arte clásico, con una atmosfera de drama, sufrimiento y gozo mezclados.



Bernini, el Éxtasis de Santa Teresa,
1644



Bernini, Longino, 1630-1638

Bernini influye en la escultura de los años venideros y se puede afirmar que está por encima de los sus coetáneos y si bien el humanismo del renacimiento no se extingue en el barroco, Bernini logra exponer sentimientos puramente humanos rodeados de un halo de sacralidad en sus figuras, un ícono divino pero esencialmente humano.

En el caso de la pintura barroca en Italia se pueden distinguir dos escuelas, el idealismo y el naturalismo, que son una clara contravía del manierismo renacentista.

El idealismo procuró seguir los lineamientos del concilio de Trento representando figuras con la dignidad propia de los temas sagrados, y muestra escenas decorosas y sencillas hechas para una fácil asimilación popular.

Entre sus mejores representantes se encuentran Ludovico Carracci (1555-1619) con su Madonna con santos y su gran Madonna de Bergillini, del mismo modo Annibale Carracci (1560-1609) que con un estilo más osado logra ejecutar obras como el Bautismo de cristo y la Limosna de San Roque.



Aníbal Carracci, El bautismo de Cristo



Ludovico Carracci, Madonna Bergillini

En la corriente naturalista se encuentra a Michelangelo Merisi, mejor conocido como Caravaggio (1573-1610), quien pretendía exponer lo aprendido de la realidad mediante la observación, pintar lo meramente observable, y se valió del tenebrismo, que logró con el modelado de luz artificial, para dar un dramatismo particular a su obra, la pintura de Caravaggio se rige por dos premisas como lo explica Plazaola, “hacer que la luz artificial modele fuertemente los objetos descubriendo su volumen y masa material, y rechazar la jerarquía de los temas, puesto que todas las cosas reales, aun las más humildes y cotidianas, poseen un tesoro de verdad cuyo desvelamiento es la misión del artista.”²⁵ Uno de sus mayores logros es la vocación de San Mateo, así como la Madonna dei Pellegrini (Madonna de Loreto 1604), pero es en una de sus obras más criticadas de la época donde Caravaggio logra situar el ícono de María lejos de la idealización, La dormición de la Virgen (1606), donde muestra a una santa tan muerta como cualquier carnal.



Caravaggio, Madonna de Loreto,
1604



Caravaggio, La dormición de la Virgen,
1606

²⁵ Plazaola, J. (1999). Historia del arte cristiano. Madrid. Biblioteca de autores cristianos. p. 227

Caravaggio dejó una estela tenebrista que alcanzaría a otros genios como Rembrandt, Velázquez y Rubens.

Pedro Pablo Rubens (1577-1640) se convirtió para la pintura barroca lo que Bernini fue para la escultura del mismo periodo, influenciado en sus inicios por Caravaggio, logró consolidar un estilo propio que le merecería un lugar en los anaqueles de la historia del arte, la Adoración de los magos (1610) y El gran juicio (1615) se ganarían su prestigio en el arte religioso, donde Rubens expone lo más brillante de su genio.



Rubens, La adoración de los magos, 1610

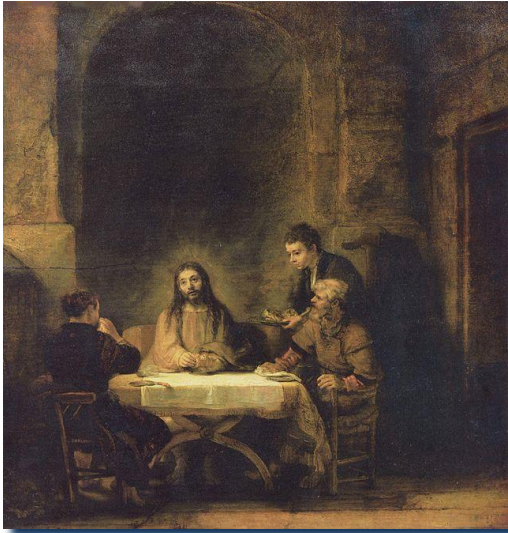


Rubens, El gran juicio, 1615

En Holanda Rembrandt Van Rijn (1606-1669) supone un paradigma de la época, su estilo empastado, el claroscuro y su magistral pincelada, otorgan a las composiciones de Rembrandt un peso y un carácter venerable, el rasgo más particular de su obra religiosa es la interpretación que hace del rostro de Jesús y sus trabajos más destacados en este ámbito son La cena de Emaús (1648 Louvre) y la Parábola del hijo pródigo, consideradas como unas de las mayores obras del arte cristiano.

En España Francisco Zurbarán (1598-1664) se consolidó como el mayor pintor religioso de la contrarreforma, se inicia en el tenebrismo pero sus pinturas se van

haciendo más luminosas, de su trabajo descuellan la Visión del beato Alonso Rodríguez y la Apoteosis de Santo Tomás, pero quizá su obra más inquietante es el San Francisco arrodillado que supuso un gran impacto para la sociedad barroca.



Rembrandt, La cena de Emaús, 1648



Rembrandt, Parábola del hijo pródigo,
1662



Zurbarán, La Visión del beato
Alonso Rodríguez, 1630



Zurbarán, San Francisco arrodillado,
1658

Diego Velázquez (1599-1660) no se inclinó por ejecutar mucha obra religiosa, fue influenciado por Caravaggio en su génesis artística pero su paleta se va tornando más luminosa con la madurez pictórica, en Velázquez se vislumbra un realismo sereno, un ícono venerable y sacro. De su poca producción religiosa se pueden nombrar la Coronación de María, La tentación de Santo Tomas de Aquino y su ícono más famoso, el Cristo crucificado de las benedictas de San Placido.



Velázquez, Cristo crucificado, 1632, Madrid



Velázquez, LA coronación de la Virgen, 1645, Madrid

En las etapas tardías del barroco surge el rococó, una suerte de fetiche del estilo barroco que exploto en Francia mayormente y ornamentó objetos de la vida cotidiana y si bien tocó el arte, la producción religiosa de este movimiento no tiene gran trascendencia histórica.

En el continente americano el influjo del barroco se nota sobre todo en la arquitectura tanto civil como eclesiástica.

El neoclasicismo surge en las postrimerías del siglo XVII y se consolida en el siglo XVIII como tendencia universal, la influencia de un nuevo espíritu filosófico y el gusto por restaurar el arte de la Grecia clásica y la roma republicana, devino en una producción artística que se goza del equilibrio y la serenidad, sin embargo la revolución francesa promueve la secularidad en toda Europa y esto deviene en el debilitamiento del poder eclesiástico so pena del fortalecimiento de los estado europeos, esto provoca una crisis en la producción artística religiosa, sobre todo en la escultura, ya que la iglesia no cuenta ni puede brindar el apoyo social y económico de siglos pasados. Sin embargo de lo poco que se produjo se pueden rescatar los trabajos de Antonio Cánova (1757-1822) realizados en las tumbas de los papas Clemente XIII y Clemente XIV y el Jesucristo cincelado por Berthel Thorwaldsen (1770-1844) para la iglesia de Nuestra Señora de Copenhague.

Estos factores, sumados al desinterés general de los artistas por temas religiosos, permitieron que de este periodo no haya muestras significativas de arte escultórico cristiano neoclásico.

La pintura neoclásica centra sus atenciones en el dibujo prolijo y da la espalda al exagerado cromatismo barroco, el primer pintor que da muestras del neoclásico es Rafael Mengs (1718-1779) quien a pesar de vivir en el auge del rococó, no se aparta del espíritu neoclásico como queda demostrado en su Cristo crucificado del palacio de Aranjuez.



Mengs, Cristo crucificado de Aranjuez, 1779

En Francia destaca Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) como el artista más apegado a la corriente neoclásica, sin embargo, aunque su producción religiosa es escasa y en muchas ocasiones alejada de su genio plástico, es justo apreciar la *Vierge à l'Hostie* que muestra una belleza en extremo idealizada y el *Jesús en medio de los doctores* de los doctores.



Ingres, *Vierge à l'hostie*, 1860



Ingres, *Jesús en medio de los doctores*, 1862

Hay un genio que brilla con luz propia en el tiempo del neoclásico, y es Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) quien muestra tantas etapas y estilos artísticos que es imposible encasillarlo en una tendencia específica, como explica Plazaola, “Es suficientemente conocida la variedad de temas, de técnicas y de formas estilísticas que adopta en el curso de esos años tan dramáticos para la historia de España. Formado en pleno barroco, Goya atraviesa el neoclasicismo, nos arrebató con la fuerza, la libertad y la fantasía de un romántico y supera todo lo

valioso y permanente del expresionismo, del surrealismo y de casi toda la pintura moderna.”²⁶

De la producción cristiana de Goya sobresalen los frescos de San Antonio de la florida en Madrid y los de la Iglesia de los Escolapios, La última comunión de San José de Calasanz y la Oración del huerto (1819), que si bien están ubicadas temporalmente en el neoclásico, no corresponden a los lineamientos de este movimiento, se pueden entonces encontrar en la obra de Goya la genialidad de un artista moderno.



Goya, Oración en el huerto, 1819



Goya, Fragmento de los frescos de la iglesia de San Antonio de la Florida

El romanticismo del siglo XIX promovió la fantasía por encima de la razón, con temas místicos, la idealización de la guerra, el combate y la figura del héroe, del mismo modo, se llegó a la evasión, a la huida de la cotidianidad cruda hacia las utopías, y el arte se convirtió en la ventana que permitía el escape.

²⁶ Plazaola, J. (1999). Historia del arte cristiano. Madrid. Biblioteca de autores cristianos. p. 258

Pese a todo esto, la imaginería religiosa sigue en decadencia en el mundo del arte y son los temas de la mitología los que predominan en este periodo, sin embargo se encuentran escultores como Jean Bernard du Seigneur en Francia (1808-18076), y en España José Piquer y Duart (1806-1871) con su “San Jerónimo escuchando la trompeta del juicio”, Ricardo Bellver con su hermoso Ángel caído también destaca entre los escultores españoles románticos.



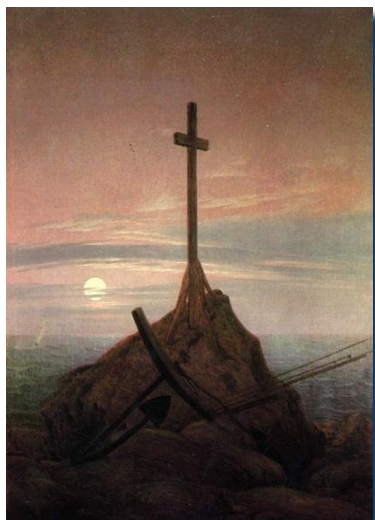
Piquer y Duart, San Jerónimo escuchando la trompeta del juicio final



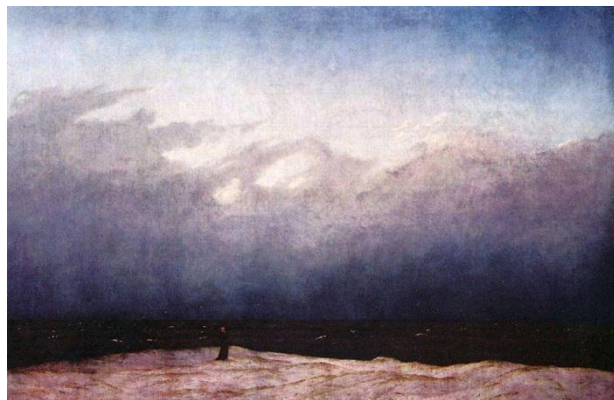
Bellver, El Ángel caído, 1878

La pintura romántica encuentra en el paisaje una manifestación religiosa,²⁷ y es Gaspar David Friedrich (1774-1840), quien mejor expresó este concepto, con el “Crucifijo a orillas del Báltico”, en “Monje junto al mar” y en “La edad del hombre” (Museo de Leipzig), Friedrich utiliza símbolos que remiten a un estado místico de comprensión de la naturaleza, pues no la muestra cómo se presenta a los ojos, si no la naturaleza sublimada por medio del artista. Cabe también mencionar a Peter Cornelius (1783-1867) con su Juicio Final (1836-39), y los dibujos a sobre Los cuatro jinetes del Apocalipsis.

²⁷ Plazaola, J. (1999). Historia del arte cristiano. Madrid. Biblioteca de autores cristianos. p.263.

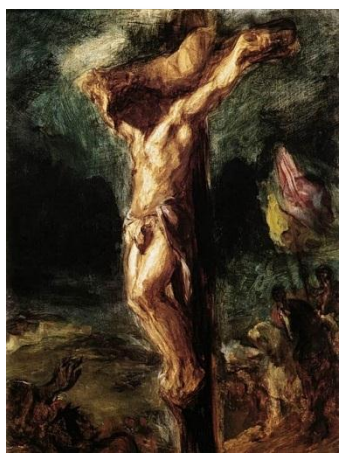


Friedrich, Cruz a orillas del Báltico, 1815



Friedrich, Monje a la orilla del mar, 1808-1810

Pero es el genio de Eugène Delacroix (1798-1863) quien atrae todas las miradas en el romanticismo, Baudelaire se refirió a este pintor como el único pintor religioso de su siglo²⁸. Delacroix, atraído por las distintas mitologías, pinta escenas bíblicas enmarcadas con un sentido social y de angustia, su “Cristo crucificado” fue un símbolo de la injusticia social para el socialismo de la época, obras como Cristo en el sepulcro (1847), Subida al Calvario y la Lucha de Jacob con el ángel, significaron un nuevo lenguaje para el ícono cristiano, pues expresan sentimientos puramente humanos, estas obras, a pesar de ser criticadas por sectores de la iglesia, aún se conservan como parte importante del arte cristiano.



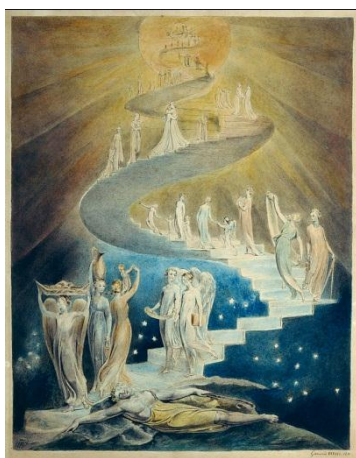
Delacroix, Cristo crucificado, 1845



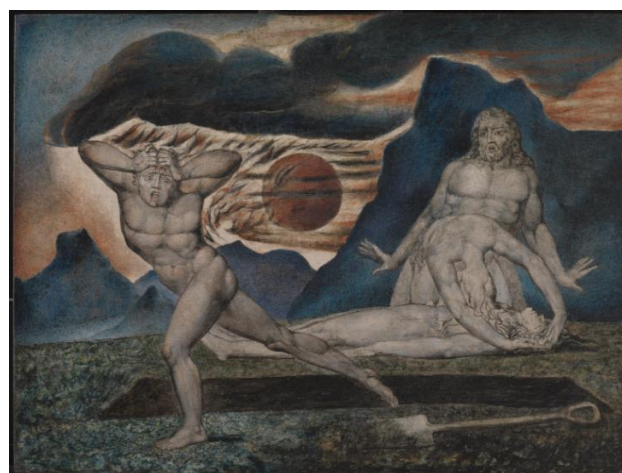
Delacroix, La lucha de Jacob con el ángel. 1861

²⁸ Plazaola, J. (1999). Historia del arte cristiano. Madrid. Biblioteca de autores cristianos. p.266

En Inglaterra, William Blake (1757-1827), a pesar de declarar odiar todas las iglesias y el ascetismo, ve en la labor del artista una acción del Espíritu Santo,²⁹ es decir que otorgaba gran importancia a su dimensión espiritual y religiosa, Blake se inspiró en la Biblia para elaborar obras como Las escaleras de Job y El cuerpo de Abel encontrado por Adán y Eva.



Blake, Las escaleras de Job,
1805



Blake, El cuerpo de Abel encontrado por Adán y Eva

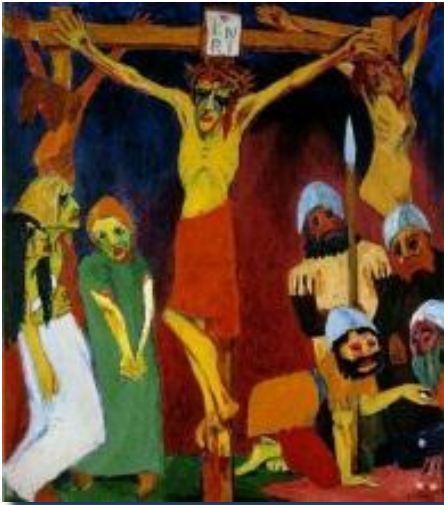
El siglo XX supuso una explosión en el mundo del arte, ya Hegel mataba el arte y Nietzsche mataba dios, conceptos que vendrían a ser valorados por los artistas de lo que se conoce históricamente como las vanguardias modernistas, es claro apreciar entonces, que el tema religioso no es muy recurrente en esta época, pues la experiencia cotidiana es el eje de la producción artística, temas simples que toman gran trascendencia en el genio de los artistas modernos, sin embargo, gracias a los esquemas culturales religiosos, el arte religioso aparece aún en estos tiempos donde lo “feo” es el modelo a seguir, es así como en los primeros expresionistas, la pasión y muerte de Cristo es un tema recurrente,³⁰ figuras como Georges Desvallières (1861-1950) con obras como Sagrado Corazón (1905) y el Cristo flagelado (1910), así

²⁹ Plazaola, J. (1999). Historia del arte cristiano. Madrid. Biblioteca de autores cristianos. p.268

³⁰ Plazaola, J. (1999). Historia del arte cristiano. Madrid. Biblioteca de autores cristianos. p.281

mismo Georges Rouault (1871-1958) y su Santo sudario y Emil Nolde (1867-1956) en Alemania, quien expresó von gran fuerza cromática escenas evangélicas como la Crucifixión.

Entre los escultores expresionistas se pueden nombrar a Ernest Barlach (1870-1938) con su Crucifijo para la iglesia de Santa Isabel de Marburg (1921), Ivan Mestrovic con un crucifijo relacionado con los horrores de la guerra y a Ludwig Gies, quien labró el Crucifijo de Lübeck (1921), una obra donde se muestra a Cristo en extremo torturado.



Nolde, Crucifixión, 1912

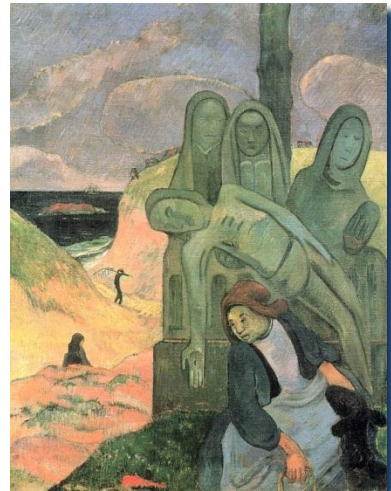


Gies, Crucifijo de Lübeck, 1921

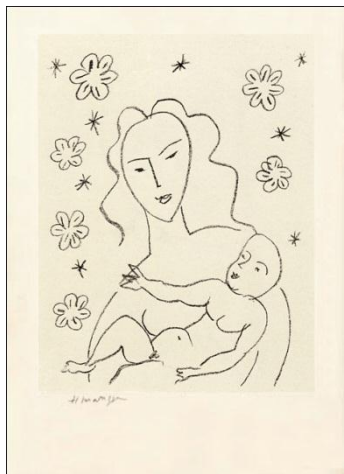
Sin embargo, ya entrado el siglo XX no se puede encontrar abundante obra religiosa de gran trascendencia, pues las figuras más prominentes del arte de las vanguardias enfocaron sus inquietudes estéticas en temas de la vida cotidiana, pese a esto, aparecen esporádicamente obras religiosas de cierta gran importancia como la Piedad de Vincent Van Gogh, el Cristo amarillo y el Cristo verde de Gauguin, Pablo Picasso hizo su aporte con su inquietante composición de la Crucifixión, Lo mismo hizo Chagal con su versión de Cristo crucificado y Matisse con sus dibujos de la virgen y el niño, solo por nombrar algunos.



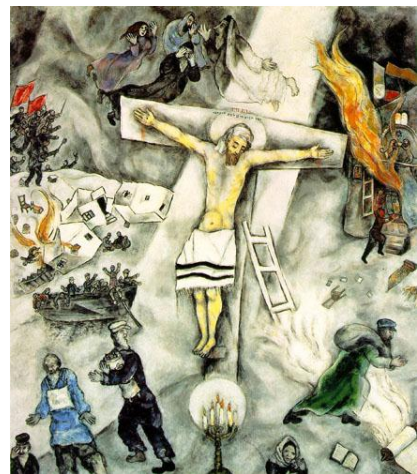
Van Gogh, Piedad, 1889



Gauguin, El Cristo verde, 1889



Matisse, Virgen y niño, 1950-1951



Chagal, La Crucifixión blanca, 1938



Picasso, Crucifixión, 1930

Ya en la segunda mitad del siglo XX es Andy Warhol quien pone a girar conceptos de la religión asociados al consumo y al modelo económico capitalista, es así, como Warhol asume la reutilización de la última cena de Leonardo como un producto de consumo para la sociedad norteamericana de la época, y lo plasma en sus reproducciones litográficas.



Warhol, detalle de la Última cena, 1986



Warhol, La última cena, 1986

Se puede apreciar entonces, que en la historia del arte cristiano, el ícono ha sufrido transformaciones tanto de forma como de contenido, es así como el ícono pasa de ser objeto de veneración en el arte a convertirse en un objeto, y es esta resignificación que se aprecia en Warhol, la directriz para el arte religioso de finales del siglo XX y principios del XXI, tema que será tratado aparte en un capítulo posterior.



El ícono como representación de lo divino

Antes de entrar a exponer el uso de imágenes en el imaginario religioso, es preciso definir que es un ícono, la palabra ícono proviene del griego antiguo y significa imagen, por lo tanto, en un principio, la imagen no es más que el reflejo de la realidad, desde un punto de vista semiótico se puede afirmar que el ícono es una representación mimética y reconocible de las formas que se perciben del mundo real, distinto del símbolo, que necesita de una convención para poder ser leído, un acuerdo social o personal para comprender que significa. En cuanto a la visión cristiana, un ícono es la imagen humana de Jesús, la virgen María, los santos y los ángeles.

La iconografía cristiana, tiene como paradigma la figura humana, que siendo representaciones terrenales también lo son de lo divino, si se recurre a la Biblia, en Génesis capítulo 1 verso 26 dice textualmente, “Entonces dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza; y señoree en los peces del mar, en las aves de los cielos, en las bestias, en toda la tierra y en todo animal que se arrastra sobre la tierra.”³¹ De esto se desprende que en la tradición judeo-cristiana, la forma humana es semejante a la forma de su creador, por lo tanto es un reflejo de la divinidad de Dios, y prestando atención a la última parte del versículo, se deduce que es el hombre la cúspide de la creación, ya que se le otorgó el señorío sobre toda criatura, así pues, se puede afirmar, desde estas premisas, que el hombre es la forma superior de este mundo.

El cristianismo nace con Jesús hombre sobre la tierra, siendo, según la tradición, un enviado de una fuerza superior a él, nombrada comúnmente en la Biblia como el padre, siendo Jesús el hijo y al mismo tiempo parte de dios, como se lo expone el apóstol San Pablo a la iglesia de Colosas en la epístola a los colosenses en el

³¹ La Santa Biblia, Versión de Casiodoro de Reina, editorial Nomos, 1999

capítulo 1 verso 15: “Él (Jesús) es la imagen del Dios invisible, el primogénito de toda creación.”³² De esto resulta entonces la divinidad de Cristo y su condición ambivalente de Hombre y dios.

Es entonces lógico que los artistas encontraran en la naturaleza y la forma humana la mejor manera de representar a dios, desde el advenimiento de Cristo se tuvo una forma a imitar, ya que este era en esencia dios, y para el mundo cristiano, el ícono se convirtió en una ventana que permitía ver la imagen de su creador, como lo declara San Juan Damasco: “En tiempos pasados, Dios, que no tenía forma, no podía ser representado. Pero hoy, como Dios se ha manifestado en la carne y ha vivido entre los hombres, yo puedo representar el aspecto visible de Dios.”³³ Ahora bien, el ícono pasa de ser un mero objeto ornamental a convertirse en una verdadera imagen de adoración, un objeto sagrado que permitía establecer una conexión visible con dios, y es aquí donde la imagen se torna imprescindible como representación de lo divino, ya que entra a formar parte de la cultura, de sus expresiones y sus interpretaciones del mundo.

El ícono se convierte en objeto cuando la imagen se utiliza como herramienta evangelizadora, se podría decir que el arte bizantino cristiano es de las primeras experiencias de este tipo, puesto que los iconos colaboraron en la tarea de expandir el cristianismo desde el cercano oriente con una mayor efectividad que en occidente y a la par del mensaje de redención iban las imágenes para ilustrar a los nuevos cristianos, siendo los íconos parte esencial de los actos litúrgicos que procuraban adorar y establecer una conexión con dios. Quizá el mejor ejemplo de los iconos como objetos evangelizadores se presentó en el nuevo continente, donde las limitaciones propias del lenguaje y el afán de los conquistadores por cristianizar a los nativos, hicieron de las imágenes la principal herramienta para la evangelización, como lo resalta Valenzuela citando un documento de La Compañía de Jesús en tiempos de la conquista: “los yndios se mueven mucho por pinturas, y muchas veces

³² La Santa Biblia, Versión de Casiodoro de Reina, editorial Nomos, 1999

³³ Cit. en Meyendorff, J. (2002) Teología bizantina. Madrid: Cristiandad, p.88.

más que con muchos sermones³⁴. Esto demuestra el poder de la imagen religiosa y su utilidad en la cristianización. Ya sea que la cultura del ícono se haya impuesto por la fuerza represiva o por la conversión sincera, no se puede negar el papel que la imagen tomó en la cristianización de américa y en el forjamiento de las manifestaciones culturales que este continente viene arrastrando desde la invasión europea hasta la contemporaneidad.

Ahora bien, el ícono por sí solo no representaría más que una imagen, para lograr el carácter divino se necesitan ciertos convenios sociales que permitan reconocer dicha imagen como representación de un ser superior y no a un simple humano, es entonces, en los acuerdos culturales donde el ícono obtiene su carácter sacro. Las autoridades eclesiásticas a mediados del siglo III mediante el Concilio de Nicea, dispusieron de las normas que regirían el uso de íconos en las liturgias y sus características divinas de esta forma: “Nosotros decretamos en toda exactitud y conciencia que, junto a la reproducción de la preciosa Cruz vivificante, es deber conceder un espacio a los iconos pintados o en mosaico o aún de cualquier otro material que adornan las Santas Iglesias de Dios, los objetos de culto, los sagrados hábitos, los muros y las tablas de madera, las casas y las calles, tanto el icono de Nuestro Señor, Dios y Salvador, Jesucristo como a los de Nuestra Señora Inmaculada, la Santa Madre de Dios, de los ángeles venerables y de todos los hombres santos. Puesto en la medida en que continuamente son representados y contemplados en imagen, aquellos que los contemplan ascienden hacia la memoria y el deseo de su prototipo...”³⁵. Esto supuso que las imágenes que representaban a Jesús, María y los santos tenían una divinidad implícita, y es gracias a estos acuerdos sociales donde el ícono adquiere categorías simbólicas que cargan al ícono

³⁴ Valenzuela Márquez, J. (2006). “... que las ymagenes son los ydolos de los christianos”: Imágenes y reliquias en la cristianización del Perú (1569–1649). Recuperado de http://www.academia.edu/1883494/_que_las_ymagenes_son_los_ydolos_de_los_christianos_.Imagenes_y_reliquias_en_la_cristianizacion_del_Peru_1569-1649_

³⁵ Sastre, V. Dolores Ferrer, M. Íconos del oriente cristiano (para comprender la fe católica de las iglesias orientales). Recuperado de http://www.mercaba.org/ARTICULOS/I/iconos_del_oriente_cristiano.htm.

humano de sentidos que trascienden y se posicionan en la cultura con un significado específico.

De esto se puede concluir que la utilización de la imagen dotada de divinidad mediante acuerdos sociales, condiciona las formas religiosas de la cultura, puesto que se le confiere a la imagen el poder del creador y un halo sagrado, que está más allá del placer sensual de la belleza por la mera observación, simplemente intenta reproducir la idea de dios de manera visible, un dios que se pueda apreciar con los sentidos humanos.



La iconoclasia

Históricamente la iconoclasia se refiere al periodo de crisis que vivió la cristiandad en el imperio bizantino y se sintetiza en la destrucción de las imágenes religiosas por los llamados iconoclastas y la defensa de las imágenes por parte de los iconódulos.

El emperador bizantino León III El Isáurico decretó en el 730 la eliminación de los íconos de Jesús, la virgen y los santos, y el detonante de la querella fue la orden de quitar la imagen de Jesús de la entrada del gran palacio de Constantinopla y remplazarlo por una cruz, esta imposición no caló bien entre los sectores populares y mucho menos en la iglesia romana, que rechazó enérgicamente los edictos de León III.

La principal razón de los iconoclastas, aparte de las razones políticas, se sustenta en la tradición anicónica del judaísmo, en donde se prohíbe la realización de imágenes para su adoración, como está consignado en El Antiguo Testamento en el libro de Éxodo capítulo 20 versos 4 y 5, estas mismas líneas se ratifican en Deuteronomio capítulo 5 versos 8 y 9 donde enseña “No te harás para ti escultura, ni imagen alguna de cosa que está arriba en los cielos, ni debajo de la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra. No ten inclinarás a ellas ni las servirás...”³⁶. Por otro lado, los iconódulos sustentaban el uso de imágenes en la premisa cristiana de la encarnación de Cristo, un dios que había tomado formas humanas y sufrido el dolor carnal para redención de los creyentes, así pues, las representaciones humanas de Jesús no eran más que la búsqueda constante del prototipo divino.

Estas distintas interpretaciones, derivaron en persecuciones y guerras entre los dos bandos que se extendió por toda Europa, dejando tras de sí innumerables muertes, torturas e infinidad de íconos destruidos, esto menguó ya en el año 842 después de

³⁶ La Santa Biblia, Versión de Casiodoro de Reina, editorial Nomos, 1999

varios altibajos tras la proclamación de la restauración de las imágenes hecha por Teodora, regente de Miguel III, donde se celebró el llamado triunfo de la ortodoxia cristiana.

La querella iconoclasta tiene su eje en la figura de Jesús hombre, en donde entran a primar razones más filosóficas que religiosas, como la concepción divina de Cristo y su carácter de dios, la corriente iconoclasta expone que una deidad no puede ser plasmada con medios terrenales como la pintura o la escultura, puesto que esto no mostraría más que la parte carnal del dios, y para los cristianos Jesús fue hombre y dios al mismo tiempo y no puede verse separadamente como expone Freedberg arguyendo a la posición de Tertuliano sobre las imágenes: “La realidad es que las imágenes materiales coloreadas son creaciones temerarias y, por ende, idolátricas. En este sentido, independientemente de la materia prima utilizada, no son de Dios, sino del diablo. Su gloria es mundana y son seductoras. Atraen directamente, como el cruel espectáculo de la arena y la cautivación ordinaria y barata por el teatro”³⁷, esto pone de antemano que la mirada iconoclasta no concibe a un dios que pueda ser representado por manos humanas puesto que esto implica idolatría, una conducta claramente condenada por la tradición judeo-cristiana.

La posición inocódula argumenta que es en la imagen de Jesús hombre, donde se debe buscar a dios, y a la par de esta proposición destacan el carácter pedagógico que las imágenes tienen en los sectores populares, instaurando premisas como que las imágenes son los libros de los iletrados, pero siguiendo el pensamiento de Freedberg³⁸, esta justificación cae en el simplismo y deja a un lado fundamentos de base como si la enseñanza de una doctrina pasa por encima de sus fundamentos, una contradicción tácita. Al mismo tiempo, la defensa inocódula alega que la vista es el primero de los sentidos y por ende dios debe ser representado de manera visible y reconocible, puesto que, como cita el libro de génesis, el hombre fue hecho a semejanza suya, y siendo Cristo hombre, él es una viva imagen de dios, como lo cita Freedberg exponiendo el pensamiento de Juan Damasceno, “En su opinión,

³⁷ Freedberg, D. (1989) El poder de las imágenes. Madrid. Ediciones Cátedra. p. 444.

³⁸ Freedberg, D. (1989) El poder de las imágenes. Madrid. Ediciones Cátedra. p. 445.

como ya hemos observado, los que rechazaban el culto a las imágenes rechazaban a Dios (ya que la prueba de su existencia se basaba en la evidencia visible de su Hijo como imagen arquetípica suya y del hombre, creado asimismo a imagen de Dios) “³⁹ .

Lo anterior demuestra que las diferentes posiciones en torno a las imágenes pueden ser argumentables y discutibles, pero lo importante aquí es notar todo el discurso que se genera en torno al ícono de un dios, todas las repercusiones socioculturales e históricas que las interpretaciones humanas hacen de sus divinidades y sus formas de representación.

En la actualidad el término iconoclasia se refiere al rechazo de determinadas imágenes, generalmente religiosas, y ya no se aplica al significado estricto de la palabra de romper físicamente los íconos, la “batalla” se trasladó al campo intelectual y artístico, donde se saca al ícono de su habitual estatus sacro y se instaure como una protesta al sistema religioso dominante en occidente, generalmente esta iconoclasia muestra a la imagen divina exponiendo condiciones discutibles de la moral cristiana, escenarios que serían condenados por el cristianismo, concediendo a la obra una naturaleza sacrílega, ya que intenta rebajar la divinidad del ícono hasta las más bajas pasiones humanas.

Este proyecto contempla categorías iconoclastas ya que pone a la representación de una divinidad en contextos puramente humanos, situaciones que forman el concepto de ser humano con todos sus vicios y virtudes.

³⁹ Freedberg, D. (1989) El poder de las imágenes. Madrid. Ediciones Cátedra. p. 447.



La reinterpretación de ícono religioso

Históricamente el ícono religioso ha sido sometido a una evolución, tanto de forma como de contenido, así pues, se puede encontrar que es en el renacimiento donde el ícono pierde gran parte de su halo divino y se observa a un dios más involucrado en realidades propiamente humanas, esto debe su origen a que el hombre moderno ha ido desvinculando su existencia de lo sagrado, teniendo una visión antropocentrista del universo, y es en la contemporaneidad donde la desacralización del ícono se hace más evidente, debido a la creciente tendencia arreligiosa de muchos sectores, como ya lo anotaba Mircea Eliade: “El hombre moderno arreligioso asume una nueva situación existencial: se reconoce como único sujeto y agente de la historia, y rechaza toda llamada a la trascendencia.”⁴⁰ Esto implica que el hombre moderno se concibe como un sujeto libre y capaz de forjar su andar en este mundo.

Es la búsqueda de la libertad lo que mueve al sujeto contemporáneo a desligarse de una explicación divina del mundo, para Eliade “El hombre se hace a sí mismo y no llega a hacerse completamente más que en la medida en que se desacraliza y desacraliza al mundo.”⁴¹ Mientras que se concibe más humano y menos divino, sin embargo, el hombre arreligioso no está desligado de la cultura arrastrada por siglos de una explicación cosmogónica del universo, y es indudable que existen trazas de lo sagrado en su percepción de la realidad, ya que el pensamiento contemporáneo no es más que el producto de la religiosidad, se podría decir que es la respuesta negativa al hombre religioso lo que hizo emerger al hombre arreligioso, por lo tanto el segundo es un producto del primero.

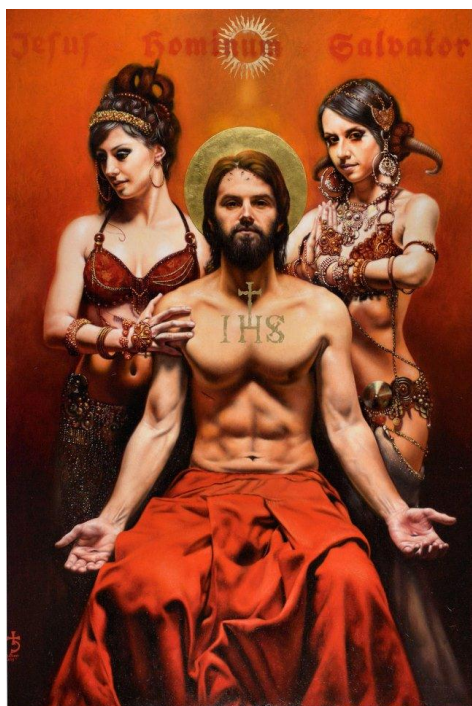
Es indudable que la arreligiosidad solo compone una palabra sin práctica en las realidades de la sociedad, pues como expone Eliade “... la mayoría de los hombres

⁴⁰ Eliade, M. (1981) Lo sagrado y lo profano. Guarrada/Omega. P. 125

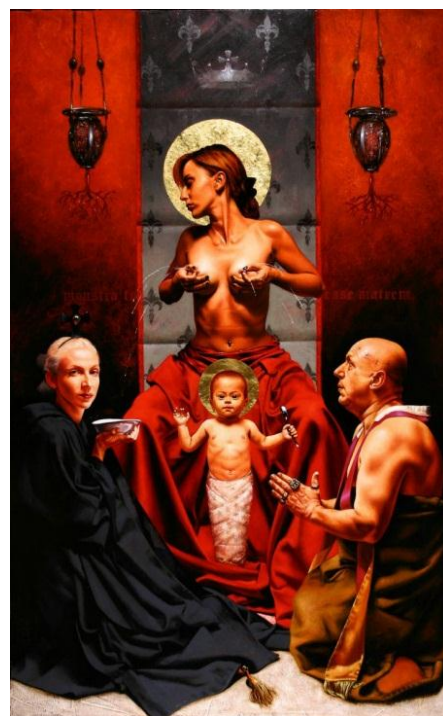
⁴¹ Eliade, M. (1981) Lo sagrado y lo profano. Guarrada/Omega. P. 125

«sin religión» comparten aún pseudorreligiones y mitologías degradadas.”⁴² Y en ocasiones las manifestaciones arreligiosas no son más que una respuesta a la religiosidad, así pues, mantienen un vínculo que las sustenta.

Es esta desacralización lo que permite resignificar el ícono, puesto que lo descende de su pedestal de dios y lo sitúa en experiencias impropias de algo sacro, poner al ícono en el polo opuesto de su divinidad en respuesta a un sistema religioso imperante, y la plástica permite exponer ideas de este tipo de una manera visible y palpable, como el artista italiano Saturno Butto, quien es un claro ejemplo de la tendencia global en el arte de desdeificar el ícono cristiano, en este artista se puede apreciar una clara idea del dios humano y corruptible, atraído por los vicios y placeres propios de la carne, pero en su obra se observa aún a una figura venerable, con una atmosfera cargada de “pecado” pero se distingue la proveniencia divina del personaje, esto gracias a los códigos culturales que el cristianismo ha insertado en todo el mundo.



Butto, Iesus Hominum Salvator, 2013



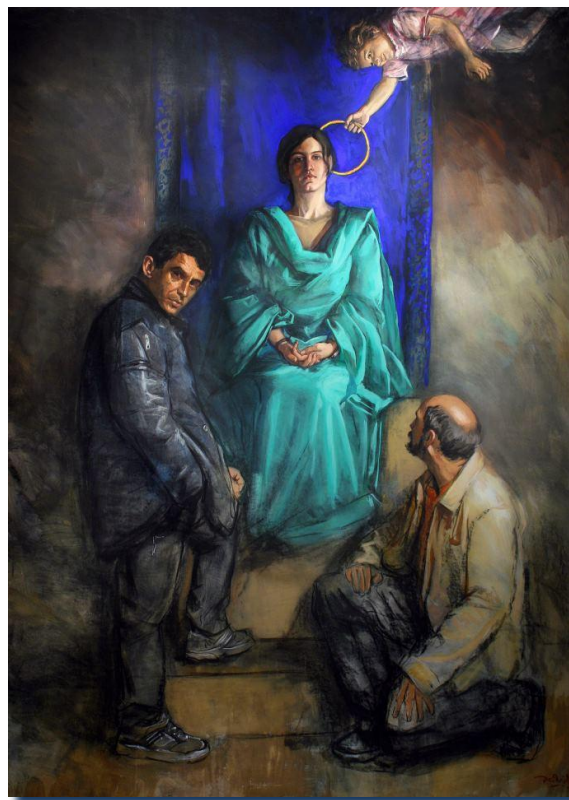
Butto, Sagrada leche, 2008

⁴² Eliade, M. (1981) Lo sagrado y lo profano. Guarrada/Omega. P. 126

En Colombia, Darío Ortiz Robledo propone la misma temática pero de un modo más sutil, pues toma referentes del arte universal y los sitúa en contextos contemporáneos, demostrando la adaptabilidad del ícono cristiano a esta época, no desde la sacralidad sino desde la mundanalidad, personajes comunes que bien podría ser cualquiera, aun así, su obra no logra desligarse del halo honorable que suscitan las figuras, recordando la premisa de Eliade sobre los hombres sin religión que siguen exponiendo un pensamiento religioso.⁴³



Ortiz, Oración por la vida después de Bellini,
1995

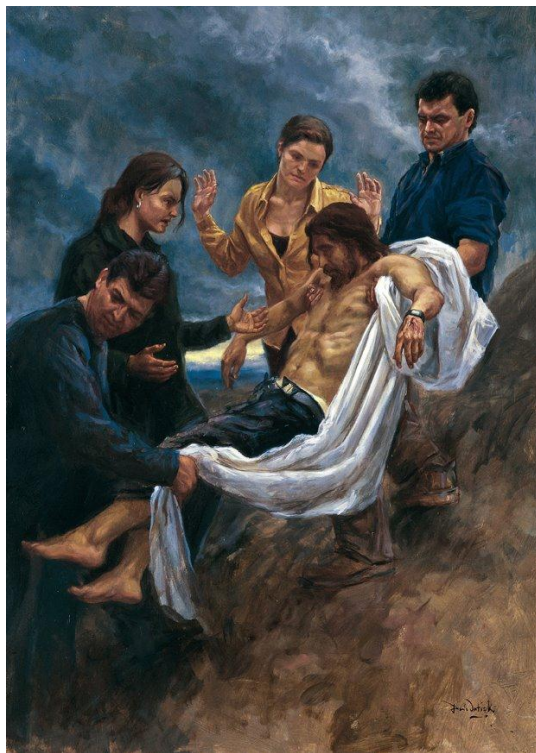


Ortiz, título desconocido, 2009

⁴³ Eliade, M. (1981) Lo sagrado y lo profano. Guarrada/Omega. P. 126



Ortiz, La anunciación, 2007



Ortiz, El descendimiento, 2003

León Ferrari pone el dedo en la llaga de la cristiandad al mezclar en su obra elementos políticos y cuestionables sobre la iglesia católica, la muestra de Ferrari es un claro descontento con ciertos conceptos de la fe cristiana, y expone las alianzas sociopolíticas de una organización religiosa y los gobernantes civiles, su obra cumbre y la más criticada es “La civilización occidental y cristiana” (1965), donde se muestra una figura de Cristo crucificado en un avión caza estadounidense, una clara muestra de un discurso en contravía de lo sagrado, donde se llega al punto de ridiculizar al ícono divino. La obra del artista argentino es un grito social, una protesta cuyo propósito es incordiar y poner a girar temas considerados tabú por sectores conservadores.

Si bien el trabajo de Ferrari podría considerarse blasfemo según las premisas cristinas, cabe notar la importante reacción que su discurso genera en la sociedad, el artista logra su cometido resignificando el ícono sagrado y haciendo énfasis en los desequilibrios sociales que generan el poder, la guerra y la religión.



Ferrari, La civilización occidental y cristiana, 1965



Ferrari, sin título

En la contemporaneidad pueden encontrarse infinidad de ejemplos que pretenden resignificar el ícono, ya sea desde una mirada crítica y consciente como los artistas arriba mencionados o de una manera ridícula que pretende hacer una burla de las creencias religiosas, esto hace que la imagen sagrada se transforme en un fetiche que con el uso constante y sus diferentes interpretaciones, va desdibujando las concepciones culturales de un dios, es propio decir que en ciertos sectores del mundo actual, la figura de Jesús es vista con tintes burlescos, situación que hace siglos e incluso pocas décadas era totalmente inaceptable, esta premisa se basa en que en la actualidad se convive con infinidad de imágenes populares que escarnecen la cristiandad y aun así permanecen, incluso si no se está de acuerdo con la imagen propuesta, puesto que la sociedad contemporánea se ha hecho más tolerable en cuanto a la diversidad cultural y libertad de expresión. Estas mismas representaciones “blasfemas” serían incluso causal de muerte en otras épocas, pero todo esto no obedece a otra cosa más que a los cambios en los esquemas culturales.



El uso del ícono como fetiche y con una clara intención de burla también toca el campo del arte, en la galería de arte Schacher de Stuttgart se mostró en el 2013 la obra de la artista Justyna Koeke, muestra que desató las protestas de la iglesia católica alemana, pues la imagen de Cristo exhibe sus genitales, a la par de la particular estética manejada por la artista que acentúa el hecho de que su trabajo pretende incordiar sectores cristianos. Todo esto no es más que la muestra de las transformaciones que ha sufrido el ícono sagrado cristiano hasta hoy, donde impacta más un trabajo que escandalice a la elaboración del ícono tradicional.



Koeke, título desconocido, 2013

Koeke llega al punto de ridiculizar la imagen de la virgen lactante ya con un Jesús martirizado y desnudo, con materiales propios de esta época como el plástico, acentuando el carácter “desechable” que pretende otorgar a la divinidad del ícono con su trabajo, esta obra no es más que la materialización de una ideología personal ya que la artista argumenta: “No estoy a punto de provocar un escándalo, sino de cuestionar estas historias irreales bíblicas”.⁴⁴ Esto solo pone en evidencia la vulnerabilidad que puede sufrir un sistema religioso y sus diferentes interpretaciones, debido a las desiguales concepciones de la sociedad sobre dios, y esto se ve reflejado de manera plástica en la resignificación de sus íconos sagrados, otorgándoles nuevos significados y nuevos lenguajes.

⁴⁴ Polémica en Alemania por escultura de Cristo con sus tributos al aire. (2013) Recuperado de <http://www.que.es/ultimas-noticias/curiosas/201309171559-polemica-alemania-escultura-cristo-tributos-cont.html>

CAPÍTULO 2



LA ICONOGRAFÍA



Iconografía

Etimológicamente la palabra iconografía proviene del griego “eikon” (imagen) y “graphein” (escribir)⁴⁵, es decir, la descripción de las imágenes o su lectura consciente, y es en el siglo XX donde el concepto toma la fuerza necesaria para convertirse en una disciplina de obligado estudio entre los eruditos del arte, y es en el instituto Warburg de Londres donde se reconoce a la primer escuela de pensamiento iconográfico cuyo mayor representante es el Historiador Erwin Panofsky (1892-1968) quien define a la iconografía como “...la rama de la historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma.”⁴⁶ Panofsky se convertiría en el principal teórico de la iconografía desarrollando el método iconográfico, una guía para leer las imágenes de una manera crítica y más allá de la mera experiencia perceptual. En la misma línea, para Gonzales de Zarate la iconografía se trata de: “La ciencia que estudia y describe las imágenes conforme a los temas que desean representar, identificándolas y clasificándola en el espacio y el tiempo, precisando el origen y evolución de las mismas.”⁴⁷ De este modo se puede establecer que se busca la comprensión de las imágenes allende más allá de sus formas. La iconografía pretende entonces, comprender el significado propio e intrínseco de las imágenes y sus relaciones con la cultura, ahora bien, siendo la imagen un producto cultural, es necesario establecer códigos que vayan más allá de comprensión de las formas naturales, y se sustenten en una convención social para conocer el significado de la imagen, esto se logra solo mediante la experiencia práctica y consciente de la realidad.⁴⁸

⁴⁵ Rodríguez López, M, I. (2005). Introducción general a los estudios iconográficos y su metodología. Recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf>

⁴⁶ Panofsky E. (1972). Estudios sobre iconología. Madrid. Alianza Editorial p.13

⁴⁷ León Mariscal, R. Conocer el método iconográfico e icnológico. Recuperado de <http://extensionuniversitariaute.files.wordpress.com/2013/09/conceptos-de-iconografia.pdf>

⁴⁸ León Mariscal, R. Conocer el método iconográfico e icnológico. Recuperado de <http://extensionuniversitariaute.files.wordpress.com/2013/09/conceptos-de-iconografia.pdf>

En el caso de la iconografía cristiana, el concilio de Trentó de 1563 sentó las bases de las características que debía tener un ícono cristiano, de este modo se establecieron dos tipos de imágenes, las dogmáticas y las devocionales, las primeras se encargaban de representar exclusivamente la figura de Jesús, María, los apóstoles y algunos evangelistas de las escrituras bíblicas; las segundas, representaban el resto de los santos canonizados por la iglesia católica, es decir que las imágenes dogmáticas se ciñen a la Biblia y las devocionales a la tradición histórica de personajes católicos.

Se entiende pues, que la concepción iconográfica debe estar sujeta al contexto histórico y cultural de la obra, de este modo se pueden reconocer periodos de la historia del arte donde la iconografía varía en forma y en muchos casos en intensidad, pero no se dejan de reconocer los códigos implantados que permiten establecer una comunicación con la imagen y su propósito o su origen dogmático. Se puede concluir entonces, que el estudio iconográfico pretende conocer a profundidad la imagen y los códigos que permiten reconocer la génesis cultural de la misma, instaurando un lenguaje entre la obra y el observador que trasciende lo perceptual y vincula experiencias estéticas, filosóficas y religiosas de un periodo.

Panofsky arguye que la iconografía puede quedarse corta a la hora de hacer un análisis profundo de la imagen, y propone a la iconología como la disciplina que ayuda a este propósito más interpretativo, y expone: “[El sufijo “grafía” deriva del verbo griego *graphein* –escribir–; implica un método puramente descriptivo, y amenudo incluso estadístico. En consecuencia, la iconografía constituye una descripción y clasificación de las imágenes...”⁴⁹ y sustenta el uso de la iconología para una síntesis en la interpretación de las imágenes en la racionalidad y argumenta: “Pues así como el sufijo “grafía” denota algo descriptivo, así el sufijo “logía” (derivado de *logos*, que significa “pensamiento” o “razón”) denota algo interpretativo.”⁵⁰ A pesar de lo expuesto, en muchos casos es difícil reconocer la frontera que separa las dos disciplinas, pero se puede decir que la iconografía se

⁴⁹ Panofsky E. (1987). El significado de las artes visuales. Madrid. Alianza Editorial. p. 50

⁵⁰ Panofsky E. (1987). El significado de las artes visuales. Madrid. Alianza Editorial. p. 51

encarga de describir mediante el análisis, y la iconiología se encarga de interpretar por medio de la síntesis, teniendo como premisa que la una no excluye a la otra.



El método iconográfico-iconológico

La imperiosa necesidad de clasificar e interpretar las imágenes, derivó en la estructuración de métodos que permitieran hacer la tarea de una manera ordenada y con rigor científico, uno de los métodos más difundidos es el ideado por Panofsky, el cual expone en su obra Estudios Sobre Iconología (1939) y se basa en las ideas de Aby Warburg sobre ampliar el campo de la investigación iconográfica, interpretando la imagen desde una mirada cultural, proponiendo a la iconología como la ciencia que permite abordar estos temas.⁵¹

Este método se basa en el conocimiento, tanto de la obra misma, como de su contexto cultural y su intención, así pues se aborda la imagen desde su concepción más primitiva de la forma, hasta las disertaciones intelectuales y culturales que pueden surgir en torno a los signos que se presentan en la imagen, esto quiere decir que el método compone un orden, y se inicia en lo que Panofsky llama “significado fáctico”, lo que implica el fácil reconocimiento de las formas puras de la naturaleza, y al mismo tiempo el “significado expresivo” que necesita de cierta parte sensible para reconocerlo, sin embargo este sentido aún se logra por la experiencia práctica, es decir por la cotidianidad.⁵² Estos dos componen en conjunto “los significados primarios y naturales”, que se mueven en el campo de la percepción; en el segundo estadio se encuentra el “sentido secundario o convencional”, en donde entran en juego factores como el reconocimiento de formas particulares de cultura, es decir, las expresiones propias de un sector o grupo humano que permiten la comunicación entre el emisor del mensaje y el receptor; por último está el “significado intrínseco o contenido”, y centra su atención en los lenguajes ocultos de la imagen, en palabras de Panofsky: “Lo percibimos indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica –

⁵¹Ferro. (2010).Panofsky y la iconología: Un método para reconocer la simbología oculta en las obras de arte. Recuperado de homo-artis.blogspot.com/2010/05/panofsky-y-la-iconologia-un-metodo-para.html

⁵² Panofsky E. (1972). Estudios sobre iconología. Madrid. Alianza Editorial p.14

cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra--
."⁵³, es decir, profundiza en los valores simbólicos de la imagen y su significado en el
entorno, social e histórico.

La aplicación práctica de estos conceptos al estudio de la imagen se puede notar en
la formulación de tres etapas del método, El nivel pre-iconográfico, donde están los
significados primarios o naturales; el nivel iconográfico, que se presenta con el
significado secundario; y el nivel iconológico, que se sustenta en el significado
intrínseco o contenido. Esto permite conocer la obra más allá de una simple
apreciación de goce, como explica Rodríguez: "Bajo este enfoque, las obras de arte
se convierten en ideas, en elaboraciones intelectuales puras, y dejan de ser meras
formas. Su conocimiento requiere de un análisis integral, en el que se investigue
tanto acerca de su forma como sobre su significado."⁵⁴

El nivel pre-iconográfico evalúa los aspectos técnicos y las formas, se tiene en
cuenta características como los materiales, la composición, la técnica utilizada y los
elementos que se pueden apreciar a simple vista.

El nivel iconográfico se mueve en el campo de la identificación de las formas y su
significado cultural, se adentra en la representación de la imagen y todos sus
elementos y las convenciones que culturalmente se han hecho para poder leerlos,
esto supone una investigación consciente sobre las formas y su significación en un
contexto determinado.

El nivel iconológico trata sobre el significado esencial de la totalidad de la imagen, es
decir, los conceptos que se pretenden mostrar de manera figurada, intentando
desentrañar lo que pretendía decir el artista en el tiempo que se ejecutó la obra y los
matices de significado que esta haya podido tomar hasta la actualidad.

⁵³ Panofsky E. (1972). Estudios sobre iconología. Madrid. Alianza Editorial p.17

⁵⁴ Rodríguez López, M, I. (2005). Introducción general a los estudios iconográficos y su metodología.
Recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf>

Con este método se pretende entonces clasificar, describir e interpretar la imagen para conocer a fondo su impacto cultural a través de la historia.



El color en la iconografía cristiana

*“Los colores son utilizados por el artista con el objeto de separar el cielo, de nuestra existencia terrenal, ahí está la clave que permite comprender la belleza inefable de la simbología del icono.”*⁵⁵ Eugenio Troubotzkoï

Para Goethe, los colores actúan sobre el alma y despiertan nuestras sensaciones,⁵⁶ por lo tanto, es importante comprender los códigos que el color supone en la plástica cristiana, puesto que el color por sí mismo constituye una manera de comunicación supeditada a las interpretaciones culturales, y es la dimensión simbólica del color lo se procura comprender en el análisis de las imágenes de los íconos cristianos, ya que al establecer acuerdos sobre el significado del color, la sociedad implanta un lenguaje visual y simbólico entendible, que significa y dice algo, que se comunica.

Desde un punto de vista religioso, los colores se pueden clasificar según su cercanía a la luz o a las tinieblas, es decir al blanco o al negro, un tercer elemento es el rojo, y solo de estos tres nacen el resto de los colores⁵⁷, el valor simbólico del color dependerá pues, de su asociación al blanco o al negro, teniendo al blanco como lo divino y al negro como lo maléfico. Ahora bien, el significado cromático depende del contexto y de su interpretación cultural, de este modo se puede encontrar que un mismo color tenga dos o más interpretaciones, que por lo general se deducen de la cercanía con otros colores y su influjo mutuo, esto como explica Sánchez:” De manera general, cada color puede irradiar una triple significación: un significado divino puro, un significado humano-divino y un significado maléfico.”⁵⁸

⁵⁵ Iconografía bizantina: simbología de los colores (2011) Recuperado de <http://iconografiaartecristiano.blogspot.com/2012/01/iconografia-bizantina-simbologia-de.html>

⁵⁶ GOETHE, J. W. (1992). Teoría de los colores, Colección Tratados, p. 203.

⁵⁷ Sánchez, A. (2001) De lo visible a lo legible: El color en la iconografía cristiana: Una clave para el restaurador, tesis doctoral. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/1726/1/AH1005201.pdf> p. 89.

⁵⁸ Sánchez, A. (2001) De lo visible a lo legible: El color en la iconografía cristiana: Una clave para el restaurador, tesis doctoral. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/1726/1/AH1005201.pdf> p. 89.

Cabe notar que el color está sujeto a múltiples interpretaciones, por lo tanto se limitará a exponer la correspondencia de cada color desde la iconografía cristiana y los acuerdos que la doctrina católica ha hecho históricamente para comprender el color en sus representaciones religiosas.

El blanco es símbolo de la divinidad, de la verdad y la sabiduría, las ropas de los ángeles y las ropas de Jesús, son representadas de color blanco, exaltando su santidad, es el color de la luz y por ende se le asocia a la iluminación divina, sin embargo en su connotación maléfica puede ser entendido como un color de muerte.

El rojo simboliza los sentimientos, el color del amor y su eterna lucha con el odio, es asociado a la sangre por compartir el mismo cromatismo, por esto es signo de sacrificio y dolor. Ahora bien el rojo más cercano al blanco connota el amor de dios, por el contrario, el rojo con un influjo negro es asociado a lo funerario, a las bajas pasiones, la crueldad y el crimen.⁵⁹

El negro es la oposición a la luz, su némesis y se interpreta como la negación total de lo divino, por lo tanto, las representaciones de la maldad y el pecado se tiñen de negro representado una lucha contra el blanco divino, de este modo se establece que el negro es símbolo de lo malo, de lo degradante, de Satanás en oposición a Dios. En algunos casos el negro significa la modestia y la austeridad gracias a la ausencia de todo color.

El amarillo puro es una clara asociación al oro, y se interpreta como un color de luz, de sabiduría y la divinidad, sin embargo en sus degradaciones, el amarillo se torna un color de vileza y maldad, de envidia y traición, generalmente a Judas se le representa con ropas amarillas simbolizando su traición, es el color de la bilis y por esto se le vincula con la amargura y lo desagradable, junto al negro se convierte en un color fúnebre.

⁵⁹ Sánchez, A. (2001) De lo visible a lo legible: El color en la iconografía cristiana: Una clave para el restaurador, tesis doctoral. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/1726/1/AH1005201.pdf> p. 91.

El azul, en palabras de Sánchez: “Representa la expresión plena del desprendimiento de lo mundano para elevarse a lo divino.”⁶⁰ Esta alegoría es clara cuando se observa el firmamento y su tono azul. Es el color del entendimiento y junto al blanco representa la fe y la capacidad de creer, junto al rojo indica el amor divino y las creencias religiosas, y junto al negro se asocia al color del firmamento nocturno que es gobernado por dios controlando en universo.

El verde es el color del conocimiento, asociado a la vida y sus ciclos por el color de las plantas, por lo tanto, indica regeneración y purificación, Con tendencia al negro, el verde se torna en el color de la locura y ha sido señalado como el color de Satanás.⁶¹

El violeta indica equilibrio, la pasión, la meditación y la prudencia, es el color de la penitencia y la aflicción propia del cristiano en un mundo pagano, del mismo modo es el color del poder, tanto del terrenal como el divino.

El naranja simboliza el amor por la verdad divina, en sus tonos luminosos señala el amor por la verdad revelada por dios y en sus tonos oscuros indica el amor por las mentiras humanas.

El rosa simboliza el amor a la sabiduría divina.⁶²

El gris es un color neutro y depende de su tendencia al blanco o al negro, dado su carácter ambivalente de luz y oscuridad, se le asocia a la muerte carnal y la inmortalidad espiritual, del mismo modo, el gris claro señala el inicio del triunfo de la luz sobre las tinieblas, por el contrario el gris oscuro muestra el triunfo de la oscuridad sobre la luz.

De todo lo anterior se puede afirmar que las interpretaciones que se hacen del color están sujetas a cambios y resignificaciones dependiendo del contexto en el que se

⁶⁰ Sánchez, A. (2001) De lo visible a lo legible: El color en la iconografía cristiana: Una clave para el restaurador, tesis doctoral. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/1726/1/AH1005201.pdf> p. 93.

⁶¹ Kancepolsky, J. (2007). El color en la iconografía cristiana. Recuperado de <http://juankancepolski.blogspot.com/2007/05/simbolismo-del-color-en-la-iconografa.html>

⁶² Sánchez, A. (2001) De lo visible a lo legible: El color en la iconografía cristiana: Una clave para el restaurador, tesis doctoral. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/1726/1/AH1005201.pdf> p. 94.

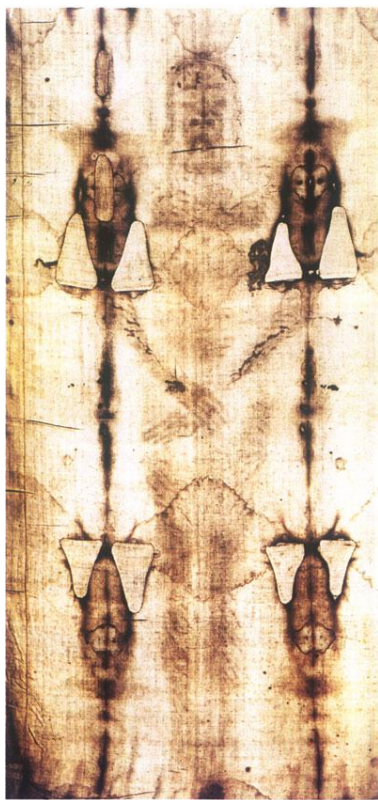
muevan, sin embargo las convenciones simbólicas que se han hecho en torno al ícono cristiano han permanecido casi inalterables, al punto de que se asocian los ciertos colores con la santidad y otros con las pasiones humanas y la maldad, todo esto gracias al vínculo que se ha establecido entre el blanco con la luz y lo rebelado y el negro con las tinieblas y lo culto.



Análisis iconográfico de las imágenes referentes

2.4.1 El ícono de Cristo

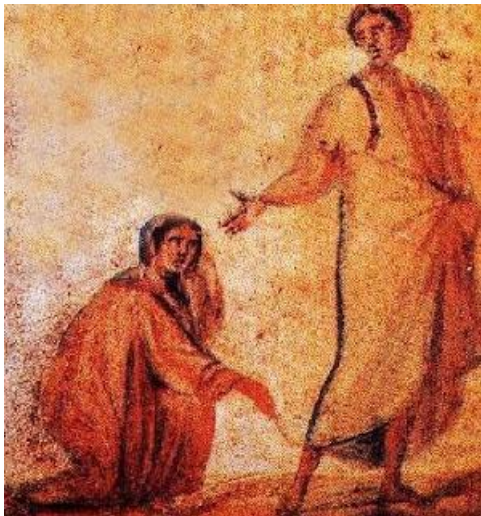
Representar exactamente el rostro de Jesús es una tarea imposible, puesto que no se tienen registros veraces de su faz que se hayan hecho en el siglo I y sobrevivan hasta hoy, sin embargo la tradición católica reconoce como imagen oficial el rostro impreso en el Manto de Turín, la tela donde se supone fue envuelto Cristo tras el descendimiento de la cruz, donde se dibujó su cuerpo y un rostro con facciones reconocibles, así mismo la santa faz, un trozo de tela que surgió en la época bizantina a la cual se le atribuye tener pintado el rostro verdadero de Jesús gracias a un milagro, con todo y esto, no se puede afirmar que estas reliquias sean una fuente fiel para conocer el rostro del profeta.



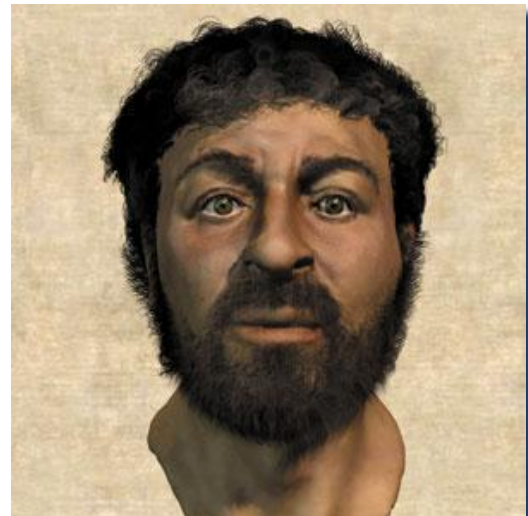
Santo sudario de Turín, Vaticano

Pese a desconocer las facciones exactas de Cristo, su rasgos se reconocen gracias a los consensos culturales que permitieron darle un rostro y una identidad visible, es así como Jesús se presenta con los rasgos de un hombre oriental e indoeuropeo, con ojos claros, cabello largo, barba y piel blanca. Pero esta no siempre fue el arquetipo de Jesús, puesto que en las catatumbas del paleocristiano, es representado con pelo corto, sin barba y con una tez morena, esta representación surgió en occidente, mientras que fue en el arte bizantino donde se ve a un Jesús idealizado y con facciones finas, que finalmente se convirtió en la imagen universal aceptada culturalmente del rostro de Cristo.

La arqueología ha dado nuevas luces de la posible apariencia de Jesús, reconstruyendo el rostro de un cráneo de un judío de siglo I ubicado en Palestina, mediante este estudio se demostró que los judíos de la época no eran caucásicos, y no tenían facciones finas y probablemente eran de piel morena, pese a esto, son los acuerdos culturales los que permiten darle un rostro a Cristo, y el rostro proveniente de los íconos bizantinos se arraigó de tal modo en el mundo, que pese a su inexactitud histórica, la faz de Jesús es la del hombre blanco, con pelo largo, barba y ojos claros.



Catatumba de Priscila, Roma



Reconstrucción del rostro un cráneo judío del siglo I

La imagen bizantina que evidencia el rostro idealizado de Jesús es el Pantocrátor, y esta supone el modelo a seguir de los siglos venideros para representar al dios cristiano, de aquí se derivan todas las representaciones crísticas sobre los evangelios de la iconografía cristiana, y como se mostró anteriormente, el rostro sagrado ha evolucionado a la par de las tendencias artísticas e ideales de cada época, sin perder la identidad que lo hace reconocible como Jesús, pese a esto, Cristo puede ser representado con cualquier rostro, siempre y cuando mantenga los códigos culturales que lo categoricen como la imagen del hijo de dios.

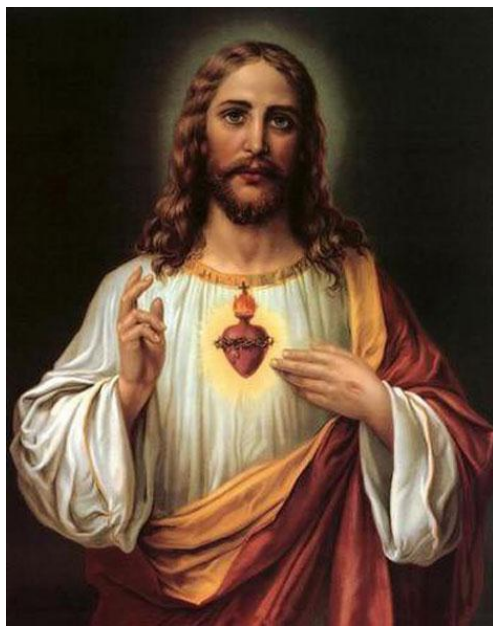
2.4.1.1 El sagrado corazón de Jesús

Una de las representaciones de Cristo de acuerdo a la tradición católica, es el Sagrado corazón de Jesús, y corresponde a una imagen de uso popular ininidad de veces repetida y adoptada por artistas de distintos periodos, sin embargo se evidencia en sus formas la influencia del cristo pantocrátor bizantino y románico.



Batoni, Sagrado corazón de Jesús, 1760

La siguiente representación del sagrado corazón de Jesús es la que se analizará bajo el método iconográfico.



Sagrado Corazón de Jesús, estampa popular católica.

Nivel pre-iconográfico:

Pintura al óleo sobre lienzo donde se muestra un hombre de mediana edad, de tez clara, cabello rubio y barba, sobre un fondo oscuro y una luz detrás de su cabeza, su mano derecha se levanta con los dedos medio, índice y pulgar arriba y el anular y meñique doblados, su mano izquierda reposa sobre su pecho señalando el símbolo del corazón sobre su ropa, símbolo que está ceñido por espinas y arriba tiene una cruz y llamas; viste una túnica blanca y una manto rojo con el reverso naranja, la pintura es de tipo realista e intenta acercarse lo más posible a la realidad, haciendo énfasis en el juego de luces y sombras dando un aspecto tridimensional a la obra.

Nivel iconográfico:

El tema de la pintura es el Cristo Cardióforo o Sagrado corazón de Jesús, que se sustenta en el texto bíblico del evangelio de San Juan capítulo 19 verso 34,⁶³ que se refiere a la crucifixión de Jesús y como fue atravesado por una lanza en el costado y

⁶³ La Santa Biblia, Versión de Casiodoro de Reina, editorial Nomos, 1999

así mismo de las cartas de la monja Margarita María de Alacoque en 1673, donde narra la aparición de Jesús y sus palabras: “Mira este corazón mío, que a pesar de consumirse en amor abrasador por los hombres, no recibe de los cristianos otra cosa que sacrilegio, desprecio, indiferencia e ingratitud, aún en el mismo sacramento de mi amor. Pero lo que traspasa mi Corazón más desgarradamente es que estos insultos los recibo de personas consagradas especialmente a mi servicio.”⁶⁴

Cristo mantiene su imagen arquetípica con una postura y semblante serenos, su mano derecha simboliza la bendición y su mano izquierda, que muestra el estigma de la crucifixión, señala su corazón, que en este caso está rodeado de espinas, simbolizando el sacrificio de Cristo en la cruz, y con llamas en su parte superior, estas llamas indican el fervor, la devoción y el amor divino, coronado por una cruz como símbolo de la cristiandad.

El corazón es un elemento muy importante para los cristianos, pues representa la verdad del amor, y la Biblia expone ejemplos de esta importancia como en el primer libro de Samuel capítulo 16 verso 7: “Y Jehová respondió a Samuel: No miraré a su parecer, ni a lo grande de su estatura, porque yo lo desecho; porque Jehová no mira lo que mira el hombre; pues el hombre mira lo que está delante de sus ojos, pero Jehová mira el corazón.”⁶⁵ Así pues se puede afirmar que “Para el cristiano, el corazón tiene el Reino de Dios y representa el lugar para la actividad divina.”⁶⁶ Becker expone: “En el judaísmo y el cristianismo se consideró como sede, principalmente, de la emotividad, especialmente del amor, aunque también de la intención y la sabiduría... el arte cristiano ha cultivado en particular una mística de corazón, sobre todo a partir de la edad media y deriva de la mística del amor (corazones de Cristo, de María, de los santos, en llamas, traspasados, etc.)”⁶⁷.

El nimbo, que es el resplandor en la cabeza de Jesús, simboliza la divinidad y en un principio solo era usado para los personajes de la trinidad, sin embargo con el tiempo

⁶⁴ Devocionario católico. Sagrado corazón de Jesús, origen y promesas. Recuperado de http://www.devocionario.com/jesucristo/corazon_1.html

⁶⁵ La Santa Biblia, Versión de Casiodoro de Reina, editorial Nomos, 1999 pág. 379

⁶⁶ Aladro Maldonado, A., García Romero, A. P. (2003). Estampa vs. Estampa. Tesis Licenciatura. Diseño Gráfico. Departamento de Diseño de Humanidades de la Universidad de universidad de Puebla.

⁶⁷ Becker, U. (2008) enciclopedia de los símbolos. Barcelona, MC Producción Editorial. p. 115

se incorporó a la virgen María y los demás santos católicos, en el arte este símbolo aparece en el siglo V y se utiliza para mostrar el poder espiritual o el origen divino de la persona representada.

El blanco de la vestidura simboliza la divinidad del personaje, y el cuello dorado tiene esta misma intención, el rojo en este caso representa el sacrificio hecho por Cristo y el naranja indica el amor a la verdad divina.

Nivel iconológico:

Pompeo Batoni en 1760, por encargo de la reina de Portugal, fue quien realizó la primera imagen del Sagrado Corazón y si bien esta imagen se ha hecho tan popular que se desconocen los autores de innumerables obras, la esencia sigue siendo la misma, aun si el color de las vestiduras cambia. Todo se basa en el corazón descrito por Margarita María Alacoque en sus cartas: “El Divino Corazón me fue representado en un trono de llamas, más fulgurante que un sol y transparente que como un cristal, con la llaga adorable; ésta estaba circundada por una corona de espinas y sobremontada por una Cruz.”⁶⁸, pero el verdadero culto a la imagen del Sagrado corazón como lo cita Martha Pinilla fue el normando Juan Eudes, fundador de la orden de los eudistas,⁶⁹ que gracias a la imaginería pictórica y la encíclica papal de León XIII en 1899,⁷⁰ se promulgó la consagración de la humanidad al Sagrado Corazón, ya el papa Pio XII oficializa el culto a esta imagen en el punto 478 del Catecismo de la Iglesia Católica.⁷¹ El modelo de Batoni con el corazón en la mano fue prohibido posteriormente, y solo se aceptan el corazón sobre las ropas de Jesús o el resplandor en la herida al lado de su corazón.

Esta imagen expuesta es claramente de uso popular, pues cumple una tarea pedagógica para los cristianos, su estructura triangular enfatiza el mensaje divino que pretende transmitir, sin embargo Jesús es mostrado de manera serena, sin

⁶⁸ La más famosa imagen del sagrado corazón de Jesús.(2013) Recuperado de <http://www.zenit.org/es/articles/la-mas-famosa-imagen-del-sagrado-corazon-de-jesus>

⁶⁹ Pinilla, M. (2010) El sagrado corazón de Jesús en el arte cristiano. Recuperado de <http://martapinilla.blogspot.com/2010/06/la-iconografia-cristiana-interesa-no.html>

⁷⁰ Wikipedia (2014) recuperado de http://es.wikipedia.org/wiki/Sagrado_Coraz%C3%B3n_de_Jes%C3%BA

⁷¹ Wikipedia (2014) recuperado de http://es.wikipedia.org/wiki/Sagrado_Coraz%C3%B3n_de_Jes%C3%BA

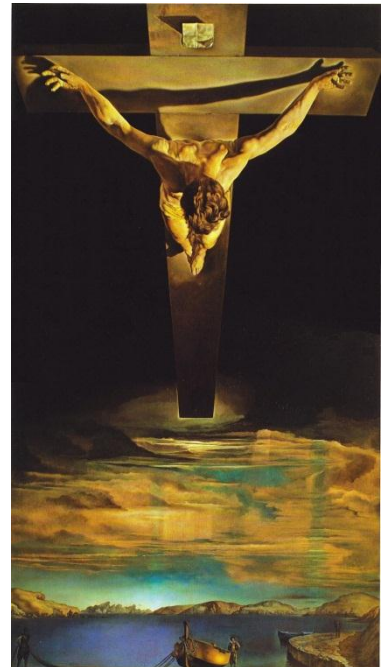
ningún trono y con un fondo oscuro simple que realza su nimbo, esto connota la humanidad y el amor de Cristo hacia su observador, este hecho se enfatiza en el gesto de su rostro, sereno y sin ninguna mueca de dolor o sufrimiento, a pesar de ofrecer su corazón como símbolo de amor y sacrificio.

El significado intrínseco de esta obra se puede sintetizar en el amor divino de Jesús hacia la humanidad, bendiciéndola con su mano derecha, en una pintura que fue pensada para los sectores populares, de fácil asimilación y claramente reconocible.

2.4.1.2 El Cristo de San Juan de la cruz



Cristo dibujado por San Juan de la Cruz.



Dalí, Cristo de San Juan de la Cruz, 1951

Nivel pre-iconográfico:

La primera imagen muestra un dibujo monocromático, posiblemente hecho en grafito o tinta sobre papel, tiene un aspecto deteriorado, lo que implica que es antiguo o ha sido sometido a una restauración, se distingue la imagen de Jesús crucificado, con una cruz de ángulos muy marcados y se puede apreciar el gran tamaño de los clavos, la perspectiva muestra una vista desde arriba de la escena y el rostro del personaje no es distinguible, pese a esto se reconoce la imagen de Cristo.

La segunda imagen es una pintura al óleo sobre lienzo, con un la imagen de Cristo crucificado en la parte superior, con fondo oscuro, abajo se muestra una escena marina con dos pescadores y una figura humana sobre lo que parece ser un puerto y dos pequeñas barcas, el firmamento separa al crucifijo de la tierra y la atmosfera es dominado por tonos cálidos, la imagen toma su fuerza gracias a la perspectiva casi cenital que no permite apreciar el rostro del hombre que reposa sobre la cruz.

Nivel iconográfico:

La composición trata sobre la crucifixión de Jesús, y está basado en los relatos bíblicos de los evangelios sobre este evento en Mateo 27 versos 32 al 56, también en el libro de Lucas capítulo 23 versos 26 al 49, del mismo modo en Juan versos 17 al 30 y en Marcos 15 versos 21 al 41.⁷²

El dibujo es, según la tradición católica, producto de las visiones de Juan de Yepes y Alvares, más conocido como San Juan de la Cruz, en el siglo XII, y la leyenda explica: “En uno de los días en que el Venerable Varón estaba inmerso en meditar la Pasión se le apareció Cristo en el momento de su muerte y el santo, todavía bajo la impresión de la dolorosa imagen, la dibujó tal y como la guardaba en su memoria en «un trocito de papel».”⁷³

La cruz es el símbolo universal del cristianismo y representa tanto el dolor del sacrificio, como el amor de Dios hacia la humanidad, al ofrecer, según la religión

⁷² La Santa Biblia, Versión de Casiodoro de Reina, editorial Nomos, 1999

⁷³ VICENTE VIÑAS TORNER El cristo dibujado por san juan de la cruz. Recuperado de <https://www.uam.es/otros/cupauam/pdf/Cupauam1314/131427.pdf>

cristiana, a su hijo como pago por los pecados del mundo, redimiéndolo y salvándolo, en el dibujo de Juan de la Cruz se muestra a un *Christus patiens* (Cristo resignado) que es la representación de Jesús muerto sobre la cruz, la perspectiva supone una novedad para la época y para las representaciones crísticas, puesto que lo más convencional es mostrar a Cristo de frente, pero esto da a entender que el dibujante estaba por encima de lo que dibujaba, acentuando el carácter místico de la imagen, el clavo de la mano izquierda sobresale y se muestra doblado, sin embargo no sucede lo mismo con el clavo de la mano derecha, que no logra distinguirse. Cabe anotar que el dibujo de San Juan de la Cruz fue restaurado después de siglos de deterioro, lo que implica que parte del dibujo original debió perderse y volver a dibujarse.

La pintura del Cristo de San Juan de la Cruz fue realizado por Salvador Dalí en 1951 después de ver el dibujo original y fue inspirado según el mismo Dalí en sueños: “La primera vez que vi ese dibujo me impresionó de tal manera que más tarde, en California, vi en sueños al Cristo en la misma posición pero en paisaje de Port Lligat y oí voces que me decía: “Dalí tienes que pintar ese Cristo”.⁷⁴

Dalí muestra a Jesús con un cuerpo idealizado, y su rasgo principal es el cabello corto que va en contravía de las representaciones tradicionales de Cristo, del mismo modo el artista no clava la figura al madero, mejor parece flotar en ella y no expresa sufrimiento alguno ni marca ni sangre, cubre la parte media del cuerpo con el tradicional *perizonium* (pañó de pureza) que oculta los genitales de Cristo; en la parte alta de la cruz se observa un papel que hace las veces de índice de la inscripción acostumbrada de INRI, pero no tiene nada escrito, abajo se muestra una escena de pescadores que como admitió el mismo artista, fue inspirada en un cuadro de Le Nain, los pescadores se asocian a la vida de Jesús puesto que varios de sus discípulos eran pescadores, entre ellos el apóstol Pedro, y simbólicamente indican la

⁷⁴ Wikipedia. (2014). Recuperado de http://es.wikipedia.org/wiki/Cristo_de_San_Juan_de_la_Cruz

pregonación del evangelio de Cristo así como está escrito en la Biblia en el libro de Mateo capítulo 4 versos 18 y 19.⁷⁵

Las vestiduras de los pescadores parecen del siglo XVII, lo que refuerza el hecho de que Dalí retrató a Velásquez en uno de los pescadores, el pequeño puerto se ve dominado por la esencia mística del firmamento y las nubes y por la parte superior de la obra, donde el fondo negro y el marcado claroscuro exalta la atmosfera dramática del cuadro, simbolizando la ulterior posición de Cristo sobre la tierra, ahora bien, la perspectiva marcada desde arriba sitúa al pintor por encima del mismo Cristo, lo que podría dar lugar a diferentes connotaciones conociendo el genio de Dalí y su personalidad, pero por otro lado se podría decir que el punto de vista es simplemente la adaptación del dibujo original.

El amarillo, y el azul dominan la escena, colores que simbolizan la divinidad y la luz, en el caso del negro, este toma connotaciones de austeridad y modestia.

Nivel iconológico:

El Cristo de San Juan de la Cruz de Dalí fue realizado en una época donde se pregona el feísmo como esencia de las expresiones artísticas, la modernidad tomó la fealdad como modelo, pero en esta obra de Dalí se observa la belleza clásica en todo su esplendor, pues como lo explica el artista: “Mi ambición estética en ese cuadro era la contraria a la de todos los Cristos pintados por la mayoría de los pintores modernos, que lo interpretaron en el sentido expresionista y contorsionista, provocando la emoción por medio de la fealdad. Mi principal preocupación era pintar a un Cristo bello como el mismo Dios que él encarna.”⁷⁶ Se puede deducir entonces, que el propósito y significado de la obra es evocar la divinidad de Cristo glorificado en la cruz, como muestra de que ese sacrificio, supuso la salvación del mundo, que fue elaborada desde una mirada puramente religiosa.

⁷⁵“Andando Jesús junto al mar de Galilea, vio a dos hermanos, Simón, llamado Pedro, y Andrés su hermano, que echaban la red al mar; porque eran pescadores. Y les dijo: Venid a mí y os haré pescadores de hombres.” La Santa Biblia, Versión de Casiodoro de Reina, editorial Nomos, 1999. Pág. 1194.

⁷⁶ Wikipedia.(2014) http://es.wikipedia.org/wiki/Cristo_de_San_Juan_de_la_Cruz

Esta obra tiene gran impacto y se gana su lugar en la historia del arte, porque a pesar de no seguir las corrientes artísticas del momento, logra tocar las fibras de sectores religiosos, rememorando aquellas obras renacentistas que plasmaban la vida de los santos, lo que hizo que la pintura de Dalí se convirtiera en un elemento popular, de uso cotidiano en donde se puede encontrar reproducciones con mensajes evangelizadores, es así como la obra de un artista moderno entra a formar parte del imaginario religioso católico.

2.4.1.3 La Última cena



La última cena, Leonardo da Vinci, 1495-1497, Italia

Nivel pre-iconográfico:

Pintura considerada un fresco, pero en realidad es un intento del artista de pintar con óleo sobre una pared preparada, donde se muestran trece hombres que representan a Jesús y los doce apóstoles, están en una mesa con comida, pero ninguno come, las escena se presenta en un recinto con tres ventanas en el fondo que muestran un

paisaje, en el centro destaca la figura de Jesús como eje de la obra, los apóstoles están agrupados de a tres y entablan conversaciones y discusiones, todos visten túnicas y algunos mantos, el rostro compasivo de Cristo destaca entre las demás expresiones de sorpresa, inquietud, súplica, interrogación, ira y desasosiego.

Nivel iconográfico:

La pintura está inspirada en la última cena de Jesús con sus apóstoles relatada por los evangelios, y el momento exacto que Cristo revela que será traicionado en el evangelio de Juan capítulo 13 verso 21 y 22, que dice: “Habiendo dicho Jesús esto, se conmovió en espíritu, declaró y dijo: De cierto, de cierto os digo, que uno de vosotros me va a entregar. Entonces los discípulos se miraban unos a otros, dudando de quien hablaba.”⁷⁷ Leonardo capturó el momento exacto de la narración a mostrar a un Jesús sereno con sus discípulos inquietos y con sentimientos de contrariedad.

En los ícono bizantinos Jesús estaba en el extremo izquierdo de la composición, y en el renacimiento era común representar a Jesús en el centro pero con judas al otro lado de la mesa y de espaldas al espectador, en este caso, Leonardo emplea una composición totalmente horizontal, con Cristo en el centro y judas a la par de los demás apóstoles, el punto focal de la obra es la figura de Jesús, efecto que el artista logra con el uso de la perspectiva del recinto, todas las líneas de perspectiva confluyen encima de la cabeza de Cristo, lo que lo convierte en el punto con más peso del mural, y es curioso es aspecto rectangular de los elementos, la propia habitación, la mesa, las ventanas, el techo y la decoración de las paredes. la habitación no corresponde a lo que sería un cuarto común de la palestina del siglo I, más bien pertenece a una estructura renacentista, hecho que se afirma con la decoración de las paredes, una serie de brocados y figuras que remiten más a la estética europea del siglo XV, al igual que los platos y los utensilios para comer.

⁷⁷ La Santa Biblia, Versión de Casiodoro de Reina, editorial Nomos, 1999

De izquierda a derecha aparecen primero Bartolomé, con ropa azul y verde, que representan a la verdad y la naturaleza, se inclina hacia la derecha, quizá al ver el puñal que sostiene Pedro en la mano, su expresión parece estar entre el estupor y la expectación; Santiago el menor, viste de rosa, que es el símbolo a la verdad de dios, su mano izquierda intenta detener a Pedro y parece increparle por el gesto de su boca; Andrés, hermano de pedro, viste de color amarillo y verde, símbolos de la luz y la naturaleza, sus manos y sus rostros expresen sorpresa al ver la violencia de su hermano; Judas Iscariote, viste de verde, rosa y azul, en contravía de la tradición bizantina que lo representaba siempre de amarillo asociado al engaño y la envidia, sin embargo, es la única figura con pelo totalmente negro, y su faz permanece oculta en la sombra, aspecto que puede interpretarse como un alejamiento de la luz, del mismo modo sus rasgos aguileños están asociados a la criminalidad, pero esto tal vez se deba a las posteriores restauraciones necesarias en la obra original y la concepción de algunos restauradores sobre la maldad de Judas, pues en el boceto original de Leonardo se muestra a un Judas más resignado y con un pesar en la mirada, este es empujado por el movimiento de Pedro, puede vislumbrarse cierta sorpresa en el gesto de su cuerpo, su mano derecha sostiene una bolsa, que se supone el pago por entregar a Jesús, como está registrado en los evangelios, con su otra mano intenta tomar un pan, también referenciando el acto de cristo de compartir el pan con su entregador; Pedro se mueve de manera violenta, con un puñal en la mano derecha, oculto a la vista de sus similares de la parte derecha del cuadro, este puñal puede hacer referencia a la personalidad de pedro y su ataque al joven ayudante del sumo sacerdote judío, como registra el evangelio de Juan capítulo 18 verso 10,⁷⁸ con su mano izquierda aparta a Juan, quien mantiene un actitud pasiva, se puede apreciar entonces como toda la acción de la parte izquierda de la composición gira en torno a Pedro y su agresión.

La figura de Juan ha suscitado innumerables interpretaciones a raíz del libro de Dan Brown “El código Da Vinci” y su teoría sobre que la figura al lado izquierdo de Jesús es María Magdalena, explicación que se sustenta en la apariencia andrógina de la figura, que tiene rasgos femeninos, así como las simbologías de lo femenino que

⁷⁸ La Santa Biblia, Versión de Casiodoro de Reina, editorial Nomos, 1999

Brown explica sobre la obra, sin embargo, los historiadores y los eruditos del arte han rechazado estas suposiciones, basados en los escritos de Leonardo en su tratado de la pintura, donde afirma que cada personaje debe ser pintado en relación a su posición y personalidad,⁷⁹ así pues, Juan es referenciado como el joven favorito de Jesús, gracias a su título de “el amado”, y en el renacimiento el discípulo era asociado a un estudiante joven con rasgos delicados.⁸⁰ Pese a esto, últimamente se ha suscitado la inquietud en el parecido de La virgen de las rocas con la figura de Juan, pero es sabido que los artistas del renacimiento reutilizaban sus dibujos, pero Leonardo no quería representar a un hombre en La virgen de las rocas y si en la última cena, con todo y esto, la última cena es lo que es, una pintura que representa los relatos evangélicos de la cena de Jesús y sus discípulos.

Jesús se muestra aislado del resto de personajes, con semblante triste y con ademán de tomar un trozo de pan con su mano derecha, haciendo referencia al señalamiento de Judas el traidor, mediante el acto de compartir el pan con él, y su otra mano parece ofrecer el pan, su túnica roja exprese el sacrificio y el amor, su manto azul se asocia a la verdad y la elevación divina.

Tomás el incrédulo muestra su dedo índice en dirección al cielo, y aunque se ha intentado darle diferentes interpretaciones, su significado más simple se basa en el relato del evangelio de Juan capítulo 20 versos 24 y 25,⁸¹ donde Tomás exigen meter en el dedo en las llagas de Jesús como prueba de su resurrección, de ahí el ademán de la figura pintada por Leonardo; Santiago el mayor muestra un semblante enfadado y retiene con su cuerpo y brazos abiertos a Tomás y Felipe, impidiendo que estos se acerquen a Cristo; Felipe se muestra en una actitud devota y su cuerpo intenta inclinarse hacia su maestro, pero es detenido por Santiago el mayor, su devoción se acentúa en el gesto de sus manos recogidas en el pecho, dando un índice de aflicción.

⁷⁹ La última cena de Leonardo da Vinci. Recuperado de http://www.zenit.org/leonardo/ultimacena_

⁸⁰ La última cena de Leonardo da Vinci. Recuperado de http://www.zenit.org/leonardo/ultimacena_

⁸¹ La Santa Biblia, Versión de Casiodoro de Reina, editorial Nomos, 1999

Mateo, Judas Tadeo y Simón el Celote, entablan una discusión y se apartan del grupo, solo los une el gesto de Mateo que señala con sus brazos el centro de la composición, este tiene una actitud que puede considerarse de increpación; Judas Tadeo se muestra contrariado y tiene el ademán de quien susurra o cuenta un secreto, su mano expresa alguien quien demanda una explicación o bien puede estar dándola; Simón el Celote explica algo a Mateo y Judas Tadeo, gesto que se enfatiza con sus manos y mira fijamente a Judas Tadeo sosteniendo una conversación que bien podría ser una discusión.

En cuanto al color general de la obra, los renacentistas no se rigen por la simbología del color del arte bizantino, así pues, la realización de Leonardo obedece la armonía del color y elementos puramente estéticos.

Se puede concluir que la Última cena es una escena teatral donde el artista capturó un momento de los relatos evangélicos, trabajo que es quizá la obra religiosa más influyente del mundo moderno, al punto de convertirse en un objeto del arte y de uso popular, sometido a transformaciones e innumerables interpretaciones.

Nivel iconológico:

Quizá el propósito inicial de la Última cena sea más humilde que las disertaciones que ha generado en los últimos tiempos, pues fue una obra que realizó Leonardo da Vinci entre 1495 y 1497, por encargo del duque Ludovico Sforza de Milán, para el refectorio del convento dominico de Santa Maria delle Grazie en Milán.⁸² Así, Ludovico ganaría prestigio entre la comunidad religiosa, pero al estar hecha en el refectorio, que es un lugar exclusivamente para comer, se puede vislumbrar el propósito intrínseco de la obra, pues Leonardo con gran habilidad dio continuidad a las líneas de las paredes del refectorio en la perspectiva de la pintura, convirtiéndola en una expansión del espacio, de este modo, los mojes dominicos se sentaba a comer en presencia de su dios así como él lo hizo según los evangelios bíblicos. Así pues, se puede deducir que la imagen de la Santa cena no es más que la

⁸² Wikipedia. (2014). Recuperado de [http://es.wikipedia.org/wiki/La_Última_cena_\(Leonardo_da_Vinci\)](http://es.wikipedia.org/wiki/La_Última_cena_(Leonardo_da_Vinci))

representación de un relato bíblico, que vincula el acto de comer de Cristo y sus discípulos, con el sitio destinado para comer de una orden religiosa.⁸³

2.4.2 Advocaciones marianas

En el año 431 en el concilio de Éfeso, el papa Sixto promulgó la divinidad de María, desde entonces se instaura oficialmente la adoración de la virgen en la doctrina católica, las primeras representaciones de María la muestran como madre, es así como Ernst Ros⁸⁴ estableció varios grupos para clasificar los ícono bizantinos y ortodoxos: La Theotókos, palabra griega que significa Madre de Dios (literalmente, 'la que dio a luz a Dios')⁸⁵; la Eloúsa, que deriva del griego y significa ternura, y muestra a María como madre tierna; la Odhigitría, que en griego significa "la que muestra el camino", este ícono muestra a María señalando al niño como el camino a seguir, recordando las escrituras bíblicas en el evangelio de Juan capítulo 14 verso 6;⁸⁶ y por último la Platytera, Madre de Dios del signo u orante que muestra a la virgen en posición orante con las manos hacia arriba o sosteniendo al niño que descansa en el centro. Las representaciones de María Lactans (lactante) fueron prohibidas por considerar ofensivo que la virgen mostrara sus senos amamantando al niño.

En occidente ha prevalecido hasta hoy la idea de las advocaciones de María, que según la iglesia Católica, son manifestaciones de la virgen a sus seguidores,

⁸³ Michael Jones, I. (2006). La vida privada de una obra maestra, La Última cena, [Documental]. Fulmar Television & Film. BBC Wales.

⁸⁴ Iconografía Cristiana: una mirada al arte e iconografía de la cristiandad. Iconografía Bizantina: Simbología de los colores. Recuperado de <http://iconografiaartecristiano.blogspot.com/2012/01/iconografia-bizantina-simbologia-de.html>

⁸⁵ Iconografía Cristiana: una mirada al arte e iconografía de la cristiandad. Iconografía Bizantina: Simbología de los colores. Recuperado de <http://iconografiaartecristiano.blogspot.com/2012/01/iconografia-bizantina-simbologia-de.html>

⁸⁶ "Yo soy el camino, la verdad y la vida" Juan 14:6. La Santa Biblia, Versión de Casiodoro de Reina, editorial Nomos, 1999

comúnmente se instaure la devoción a la virgen y se nombra según el lugar donde apareció, así pues aparecen pinturas y esculturas populares como la virgen de Guadalupe, La Medalla Milagrosa, la virgen del Carmen y muchas otras que se veneran alrededor del mundo, sin embargo, la fe católica sostiene que no son diferentes vírgenes, sino que es la misma María revelada de distintas formas.

2.4.2.1 La virgen de Guadalupe



Nivel pre-iconográfico

Se muestra a una mujer joven que es ícono de la virgen católica, con una túnica rosa estampada de flores, ceñida por un cinturón negro y un manto verde con estrellas doradas, sus manos están en posición orante, su rostro está sereno y mira hacia

abajo, se nota su tez trigueña en comparación con otras representaciones de la virgen que la muestran blanca, un resplandor que indican llamas abarca toda la figura, que a sus pies tiene una medialuna negra, abajo un ángel sostiene con sus brazos la figura de la mujer, sus alas son de color azul verdoso, rojo y blanco y viste túnica rosa.

Nivel iconográfico:

La pintura está inspirada en el relato católico *Nican Mopohua* escrito por Antonio Valeriano (1522-1605) y publicado en el libro *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* del presbítero Miguel Sánchez en 1649, donde narra las apariciones de la virgen a un indígena llamado Juan Diego Cuauhtlatoatzin, quien mostró una tilma de ayate al obispo Fray Juan de Zumárraga y de allí surgió la imagen de María como lo narra la leyenda Nican Mopohua: “181“Y luego extendió su blanca tilma, en cuyo hueco estaban las flores. 182Y al caer al suelo todas las variadas flores como las de Castilla, 183luego allí en su tilma se convirtió en señal, se apareció de repente la Amada Imagen de la Perfecta Virgen Santa María, Madre de Dios, en la forma y figura en que ahora está, 184en donde ahora es conservada en su amada casita, en su sagrada casita en el Tepeyácac, que se llama Guadalupe.”⁸⁷ De esto se deduce que, según la tradición católica, la imagen tiene un origen místico y milagroso.

La aureola o mandorla, que es el resplandor que envuelve la figura, indica lo sagrado, la santidad y lo divino,⁸⁸ y fue elaborado con rayos que asemejan fuego para acentuar su carácter lumínico, la conforman el color rojo, amarillo y naranja, que simbolizan el fuego, la pasión y la verdad divina, el manto es de color verde, que simboliza la fertilidad, la juventud y la renovación, está plagado de estrellas doradas que en la iconografía católica significan la orientación divina, y el título de la virgen

⁸⁷ EL NICAN MOPOHUA, INSTITUTO SUPERIOR DE ESTUDIOS GUADALUPANOS recuperado de <http://www.guadalupefestival.org/>

⁸⁸ Aladro Maldonado, A., García Romero, A. P. (2003). Estampa vs. Estampa. Tesis Licenciatura. Diseño Gráfico. Departamento de Diseño de Humanidades de la Universidad de universidad de Puebla.

como *stella maris* (estrella de mar)⁸⁹. La túnica es de color rosa, que señala el amor a la sabiduría divina; y las flores estampadas son símbolo de redención, la de cuatro pétalos es un símbolo indígena náhuatl y significa el origen de la vida, la posición orante de las manos es una señal de piedad y redención, así como el semblante del rostro, que se muestra compasivo y sereno; la cruz que pende del cuello de la figura es el símbolo representativo del cristianismo y significa el sacrificio y el amor divino; la media luna hace referencia al texto apocalíptico del apóstol Juan donde narra: “Apareció en el cielo una gran señal: Una mujer vestida de sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas.”⁹⁰ En la tradición cristiana significa la castidad, y es el atributo histórico de las deidades femeninas, relacionada con la fecundidad, la procreación y el embarazo, enfatizando la idea de que la virgen está embarazada en esta representación, aspecto que puede vislumbrarse con el cinturón negro por encima de su vientre que indica su preñez, desde otra óptica, la luna bajo los pies de la virgen puede interpretarse como el triunfo del cristianismo sobre el islam, ya que la media luna es al islam lo que es la cruz al cristianismo; el ángel es el mensajero de dios, símbolo de la verdad divina y significan el vínculo entre el mundo terrenal y los cielos⁹¹, las alas expresan la elevación hacia el cielo, y el carácter de un ser diferente y superior al ser humano, el color de las alas, según la tradición católica, está inspirado en los colores del pájaro mexicano tzinitzcan, que se vincula a la leyenda de Juan diego y sus visiones .

Un rasgo de primer orden en la composición es el color de la piel de la virgen representada, pues es propia de la raza mestiza, esto supone una clara intención evangelizadora en el nuevo mundo al representar una imagen divina con rasgos propios de su cultura, una imagen familiar de fácil asimilación.

Nivel iconológico:

⁸⁹ Campeche: Mito y realidad. (2010)Iconografía del arte cristiano: Diccionario de símbolos en la obra de José Campeche y Jordán (1751-1809). Recuperado de

http://www.mapr.org/sites/default/files/resources/diccionario_simbolos_campeche_mapr.pdf

⁹⁰ La Santa Biblia, Apocalipsis 12: 1. Versión de Casiodoro de Reina, editorial Nomos, 1999 p. 1550

⁹¹ Becker, U.(2008). Enciclopedia de los símbolos. Barcelona. MC Producción editorial. p. 30

La imagen de la virgen de Guadalupe de México aparece en una época convulsionada para el continente americano, pues el reino de España invade y conquista las nuevas tierras con su avanzada tecnología y su ideología religiosa, así pues, con un arma en una mano y una cruz en la otra, los españoles tomaron posesión de México e impusieron la religión católica a los nativos, es entonces claro que la imagen de una virgen católica cuya procedencia se vincule a un indígena cristiano, y que a la vez esta misma se muestre de raza mestiza, se convierte en una herramienta pedagógica para la cristianización de los pueblos del nuevo mundo, es entonces notorio, que la imagen es un elemento que intenta familiarizar conceptos del cristianismo con elementos propios de la cultura indígena, no es casual que el origen de la leyenda se sitúe en el cerro de Tepeyac, en el cual los pueblos indígenas adoraban a una diosa llamada Tonantzin, que traduce “Nuestra madrecita”⁹², y las palabras de la virgen dirigidas a Juan Diego, según el Nican Mopohua, fueron: “Yo soy la Madre de Dios, por quien se vive. Deseo que se me construya un templo”.⁹³ Y es sobre este cerro donde está la iglesia de Tepeyacac, consagrada virgen de Guadalupe, se puede observar entonces, que el uso de la imagen y la leyenda guadalupana, son una clara inserción de ideas religiosas ayudándose de la cultura nativa, tomando elementos propios de la tradición de los pueblos mesoamericanos y transformándolos en beneficio de la creencia católica, por lo tanto, se deduce que el propósito de esta imagen para su época, no es otro que el pedagógico y adiestramiento en el dogma, enseñando la nueva madre que debían adorar los indígenas convertidos al cristianismo.

⁹² Interpretación de la imagen de la virgen de Guadalupe. Recuperado de <https://www.aciprensa.com/Maria/Guadalupe/estudio.htm>

⁹³ Interpretación de la imagen de la virgen de Guadalupe. Recuperado de <https://www.aciprensa.com/Maria/Guadalupe/estudio.htm>

2.4.2.2 La medalla milagrosa



Nivel pre-iconográfico:

Es una estampa del arte popular religioso del catolicismo donde se muestra a una mujer joven que representa a la virgen María, viste túnica blanca y cinto del mismo color, manto azul, posada sobre media esfera azul y pisa con sus pies a una serpiente de color verde, doce estrellas rodean su cabeza, sus manos desprende rayos de luz, está ambientado en un pasaje celestial, con nubes y el firmamento azul como fondo, abajo hay dos medallas acuñadas, una con la imagen de la misma mujer y enmarcada por las palabras en latín “o Marie concue sans peche priez pour nous qui avons recours a vous 1830”, que traduce “*Oh, María, sin pecado concebida, rogad por nosotros que recurrimos a vos 1830*”. Otra con una letra M, una cruz y una barra horizontal, así mismo con dos corazones, el primero ceñido con

espinas, llamas y una cruz, el segundo con una espada o clavo atravesándolo y con llamas arriba, doce estrellas enmarcan toda la composición de la segunda medalla.

Nivel Iconográfico:

La escena está inspirada en el texto bíblico del libro de Apocalipsis capítulo 12 verso 1, donde describe una mujer coronada con doce estrellas,⁹⁴ del mismo modo en el libro de Génesis 3 versos 14 y 15 que dice: “Y Jehová Dios dijo a la serpiente: Por cuanto hiciste, maldita serás entre todas las bestias y entre todos los animales del campo; sobre tu pecho andarás, y polvo comerás todos los días de tu vida. Y pondré enemistad entre ti y la mujer, y entre tu simiente y la simiente suya; ésta te herirá en la cabeza, y tú le herirás en el calcañar.”⁹⁵ También la producción de la estampa y la medalla se sustentan en los relatos de la tradición católica donde según cuenta, la virgen se le apareció a la monja francesa Catalina Labouré, en el convento de la Caridad de San Vicente de Paúl en París en 1830.⁹⁶ Catalina describe las ropas y los elementos que acompañan a la figura, y la orden que la virgen dio sobre acuñar una medalla con la aparición: “Haced acuñar una medalla conforme este modelo. Todos los que la usen, trayéndola al cuello, recibirán grandes gracias. Estas serán abundantes para aquellos que la usen con confianza...”⁹⁷ Del mismo modo narra cómo le fue presentado el reverso de la medalla: “En ese instante, el cuadro me pareció girar y vi el reverso de la medalla: en el centro, el monograma de la santísima virgen, compuesto por la letra “M” encimada por una cruz, la cual tenía una barra en su base. Abajo figuraban los Corazones de Jesús y María, el primero coronado de espinas, y el otro, traspasado por una espada.”⁹⁸

La medalla se acuñó en el año 1832 y se entregaron en un inicio 1500 medallas y ya para 1839 diez millones de medallas estaban esparcidas por toda la tierra.

⁹⁴ La Santa Biblia, Apocalipsis 12: 1. Versión de Casiodoro de Reina, editorial Nomos, 1999 pág. 1550

⁹⁵ La Santa Biblia, Apocalipsis 12: 1. Versión de Casiodoro de Reina, editorial Nomos, 1999 pág. 1550

⁹⁶ Santos Estefano, C. A. (2012). Medalla Milagrosa, su significado. Recuperado de <http://carlossantostefano.blogspot.com/2012/11/medalla-milagrosa-su-significado.html>

⁹⁷ Santos Estefano, C. A. (2012). Medalla Milagrosa, su significado. Recuperado de <http://carlossantostefano.blogspot.com/2012/11/medalla-milagrosa-su-significado.html>

⁹⁸ Santos Estefano, C. A. (2012). Medalla Milagrosa, su significado. Recuperado de <http://carlossantostefano.blogspot.com/2012/11/medalla-milagrosa-su-significado.html>

Originalmente se le llamó la medalla de la Inmaculada concepción, pero al atribuir innumerables milagros a la medalla, se le empezó a llamar la medalla milagrosa, término que sobrevive hasta hoy.

Los relatos de Catalina muestran a la virgen vestida toda de blanco, y sosteniendo un globo terráqueo coronado por una cruz, elementos que se eliminaron en la acuñación de la medalla, del mismo modo, el manto de la virgen hoy por hoy se representa azul, lo que implica un cambio en la representación gráfica, sin que ello implique, según la fe católica, una desviación del mensaje principal.

El manto de color azul claro simboliza la capacidad de creer y la fe cristiana, la túnica blanca indica la divinidad del personaje y el cinturón es índice de preñez en la virgen, algunas ocasiones la túnica aparece de color rosa, que significa el amor a la sabiduría divina; las doce estrellas representan los doce apóstoles y la instauración de la iglesia sobre ellos, así como las doce tribus de Israel; los rayos de luz son símbolo de divinidad y de los dones que Dios ofrece a la humanidad, así como narran los textos de Catalina: “Estos (rayos) son el símbolo de las gracias que Yo derramo sobre las personas que más piden.”⁹⁹ La serpiente representa el mal, y el pie de la virgen sobre esta indica el triunfo de la divinidad sobre la maldad, esta serpiente está sobre la esfera que sostiene toda la composición, lo que se puede interpretar como la maldad sobre el mundo y cómo la virgen tiene potestad sobre el mal en su calidad de reina del mundo.

La parte trasera de la medalla muestra una cruz, paradigma del cristianismo, una letra M, que es el monograma de María y la barra se ha entendido como una letra del alfabeto griego, la Yota, inicial del nombre Jesús,¹⁰⁰ estos tres signos en conjunto representan la unidad de María y su hijo bajo la fe de la cruz, hecho que se ratifica en los corazones de Jesús y de María, que se muestran en la parte de abajo, en lo

⁹⁹ Santos Estefano, C, A. (2012). Medalla Milagrosa, su significado. Recuperado de <http://carlossantostefano.blogspot.com/2012/11/medalla-milagrosa-su-significado.html>

¹⁰⁰ EL SIGNO TOTAL DE LA MEDALLA MILAGROSA: Culto de verdad y de amor - El retrato de la Madre
Recuperado de <http://www.jesuselbuenpastor.blogia.com>

concerniente al Corazón de María, se puede decir que simboliza el amor y el dolor de una madre y la pasión por su hijo, ya que la espada en la iconografía cristiana, la espada es símbolo de martirio.

Nivel iconológico:

Para 1830 Francia vivía tiempos de revolución, el derrocamiento del rey Carlos X y el creciente anticlericalismo en el pueblo francés derivó en la persecución de comunidades católicas y la profanación de los templos cristianos, junto a esto, una epidemia de cólera azotó Europa dos años después, donde murieron miles de personas.¹⁰¹ Todo esto permitió que la introducción de una medalla con atribuciones milagrosas calara bien en la comunidad católica europea, pues al poco tiempo de estar circulando las medallas acuñadas, empezaron a brotar leyendas que otorgaban el poder de curación de este elemento, se pudo notar entonces, que la medalla es un instrumento para fortalecer la fe en los seguidores católicos y un intento de persuasión para los sectores anticlericales que abundaban en Francia. Ahora bien, la imperante propagación de la medalla expone el afán de la iglesia por dar a conocer las visiones de Catalina Labouré y los poderes atribuidos a la imagen de la virgen, como queda expuesto en las afirmaciones del arzobispo de París de la época, Monseñor de Quelen: “La rapidez extraordinaria con la cual esta medalla se ha propagado, el número prodigioso de medallas que han sido acuñadas y distribuidas, los hechos maravillosos y las Gracias singulares que los fieles han obtenido con su confianza parecen verdaderamente signos por los cuales el Cielo ha querido confirmar la realidad de las apariciones, veracidad del relato de la vidente y la difusión de la medalla.”¹⁰² Puede concluirse entonces, que la medalla viene a ser una herramienta del dogma católico para penetrar y sostener la fe en una época de dificultades, tanto religiosas como de enfermedad.

¹⁰¹ Santos Estefano, C, A. (2012). Medalla Milagrosa, su significado. Recuperado de <http://carlossantostefano.blogspot.com/2012/11/medalla-milagrosa-su-significado.html>

¹⁰² Origen de la medalla milagrosa. Recuperado de <http://webcatolicodejavier.org/apariciones.html>

2.4.2.3 La virgen del Carmen



Nivel pre-iconográfico:

Es una estampa de uso popular entre los católicos, donde se muestra a una mujer descalza, coronada y con un niño en brazos, la mujer viste túnica marrón y manto amarillo claro, su cabeza está cubierta por un manto blanco, el niño lleva túnica blanca y manto rosa o purpura; doce estrellas coronan la cabeza de los dos personajes, ambos tienen una luz detrás de sus cabezas, la mujer está parada sobre una superficie que indica una esfera, el niño sostiene sobre sus manos un elemento llamado escapulario, así mismo la mujer en su mano derecha, la escena se presenta en una atmósfera celestial con nubes y firmamento diurno.

Nivel iconográfico:

Como la mayoría de las representaciones marianas, la estampa se inspira en la mujer vestida de sol del apocalipsis,¹⁰³ y su origen como imagen católica se remonta a finales del siglo XII y principio del siglo XIII, en Israel en el monte Carmelo, donde una comunidad de ermitaños, bajo la dirección del patriarca de Jerusalén Alberto, se instaura la orden de los carmelitas, conocida oficialmente como «Hermanos de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo», esta orden se propagó por todo el mundo, siendo más tarde reconocida y aceptada por el Vaticano, e instaurando la adoración a la virgen del monte Carmelo, teniendo a dicho monte como punto de orientación para sus integrantes, pues este monte se asocia, no solo al nacimiento de la orden, si no al profeta del antiguo testamento Elías, que según narra la tradición carmelita: “El Profeta subió a la montaña para pedir lluvia y divisó una nube de luminosa blancura de la cual brotaba el agua en abundancia; comprendió que la visión era un símbolo de la llegada del Salvador esperado, que nacería de una doncella inmaculada para traer una lluvia de bendiciones. Desde entonces, aquella pequeña comunidad se dedicó a rezar por la que sería madre del Redentor, comenzando así la devoción a Nuestra Señora del Carmen (o Carmelo).”¹⁰⁴

Según la tradición católica, el 16 de Julio de 1651 la imagen de la virgen se le apareció a Simon Stock, un inglés que fue superior y general de la orden carmelita en Inglaterra.¹⁰⁵ Este escribió:” Estaba Ella vestida de hábito carmelita, llevaba al Niño Jesús en sus brazos y en su mano el Escapulario, que le entrega diciendo: “Recibe hijo mío este Escapulario de tu orden, que será de hoy en adelante señal de mi confraternidad, privilegio para ti y para todos los que lo vistan. Quien muriese con él, no padecerá el fuego eterno. Es una señal de salvación, amparo en los peligros

¹⁰³ La Santa Biblia, Apocalipsis 12: 1. Versión de Casiodoro de Reina, editorial Nomos, 1999 pág. 1550

¹⁰⁴ Castro Juárez, R. V. (2013). LA VIRGEN DEL CARMEN, UNA DEVOCIÓN CON MÁS DE VEINTE SIGLOS.

Recuperado de <http://rolandcastrojuarez.blogspot.com/2013/07/la-virgen-del-carmen-una-devocion-con.html>

¹⁰⁵ Wikipedia. (2014) Recuperado de http://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_del_Carmen

del cuerpo y del alma, alianza de paz y pacto sempiterno”¹⁰⁶. De estas narraciones nace el arquetipo para la virgen del Carmen como ícono para su adoración.

El manto de la virgen de color amarillo claro indica la luz divina, la túnica marrón es símbolo de austeridad, abnegación y pobreza, y el manto blanco sobre su cabeza se vincula con la divinidad de la virgen, sin embargo, sus vestiduras son los hábitos que vestían los miembros de la orden carmelita de Inglaterra en el siglo XIII, que en general representan la austeridad y el despojo de lo material, hecho que se enfatiza con los pies descalzos de muchas representaciones iconográficas cristianas, pues esto es símbolo de pobreza, y del andar sobre el mundo de la divinidad. La corona tiene un origen puramente ornamental y fue el papa Pío X quien decretó: “que la Sagrada Imagen de la Virgen María bajo el título del Carmen que se venera en la Iglesia de San Francisco en Mendoza, sea con voto solemne coronada con corona de oro.”¹⁰⁷ Acto que se llevó a cabo el 8 de Septiembre de 1911, esto para acentuar la creencia de María como reina del cielo y la tierra. El nimbo de la virgen es circular e indica su santidad, mientras que el nimbo de Jesús niño es cruciforme, cualidad que solo está reservada a las figuras de la trinidad y especialmente a Cristo, aspectos heredados de la iconografía bizantina. La túnica del niño es blanca y representa la pureza y la divinidad, su manto púrpura o rosa significa el amor a la verdad de dios y en ciertas ocasiones se utiliza como el color de dios y símbolo de lealtad, sufrimiento y penitencia.

El escapulario constituye en elemento primordial en la composición, pues históricamente este elemento surge antes el siglo X como una identificación entre las distintas órdenes del catolicismo, identificación que “Consistía en una franja de tela igual al hábito de los religiosos, que se introducía por la cabeza cayendo hacia

¹⁰⁶ Matte y Domínguez (1942). Novena de Nuestra Señora del Carmen, Santiago, Carmelitas descalzos. El Escapulario del Carmen. Rep. 9. Recuperado de http://www.iglesia.cl/especiales/virgendelcarmen/Novena_Virgen_del_Carmen.pdf

¹⁰⁷ Castro Juárez, R, V. (2013). LA VIRGEN DEL CARMEN, UNA DEVOCIÓN CON MÁS DE VEINTE SIGLOS. Recuperado de <http://rolandcastrojuarez.blogspot.com/2013/07/la-virgen-del-carmen-una-devocion-con.html>

adelante y atrás, de ahí su nombre que viene de escápula”, espalda en latín.”¹⁰⁸ Posteriormente se redujo su tamaño pero no su función, así pues, el escapulario en la imagen muestra la validación de la orden carmelita como institución, y se enfatiza su presencia debido a la renuencia de algunos sectores católicos hacia los hermanos del monte Carmelo.

El ambiente celestial de la estampa señala el hecho de que María proviene del cielo y a su vez es reina de este, al estar parada sobre el mundo se recalca el concepto de su soberanía sobre a la tierra y por último las doce estrellas representan las doce tribus de Israel y los doce apóstoles.

Nivel iconológico:

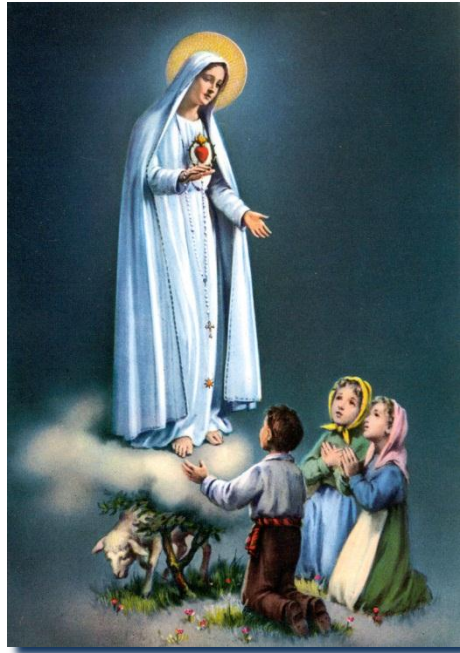
Es gracias al rechazo por parte de otras órdenes religiosas hacia los carmelitas que la imagen de la virgen del Carmen aparece como un ícono de veneración, pues los carmelitas no eran considerados como una orden oficial dentro de las instituciones de la iglesia católica, y no se reconocía a un santo fundador como ocurría con la orden de los franciscanos, y aunque los papas Gregorio XIII y Juan XXII aceptaron la aparición de la virgen a Simon Stock como verdadera, fue el papa Bonifacio VII en 1298 quien suprimió la restricción que sobre agustinos y carmelitas pesaba desde el Concilio II de Lyon, poniéndolos en igualdad con los franciscanos y dominicos.¹⁰⁹

Es pertinente argumentar entonces, que la imagen de la virgen del Carmen aparece como una respuesta a ciertos sectores que no encontraban méritos en la orden carmelita, y se convierte en la muestra de la autenticidad de sus votos, poniendo al escapulario como un elemento que los identifica y los agrupa como organización religiosa, instaurando en todo el mundo la devoción a esta advocación.

¹⁰⁸ Castro Juárez, R, V. (2013). LA VIRGEN DEL CARMEN, UNA DEVOCIÓN CON MÁS DE VEINTE SIGLOS. Recuperado de <http://rolandcastrojuarez.blogspot.com/2013/07/la-virgen-del-carmen-una-devocion-con.html>

¹⁰⁹ MARTÍNEZ CARRETERO, I. (2012) La advocación del Carmen. Origen e Iconografía. Recuperado de <https://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4064164.pdf&ei=xsooVKupGcm4ggTH9IKoDg&usg=AFQjCNHeEC7my4NCRd2qhdVn3PILf8IzWw&sig2=n5PD3xfZad3NFkBJtR-HHA>

2.4.2.4 La virgen de Fátima



Nivel pre-iconográfico:

Estampa del imaginario católico, muestra a una mujer con vestiduras azules, descalza y posada sobre una nube y un arbusto, en su cabeza se destaca un círculo amarillo, sus manos parecen ofrecer algo; un corazón con llamas y cercado de espinas se expone a la altura de su pecho, un collar de cuentas pende de su mano derecha y finaliza en una cruz, abajo en su túnica aparece una estrella. En la parte de debajo de la composición reposan tres niños arrodillados, un varón y dos mujeres, que en posición suplicante y de devoción miran a la mujer, las niñas tienen vestidos verde y azul, con pañuelos amarillo y rosa sobre su cabeza, el niño tiene pantalón café y camisa azul. Debajo del arbusto hay un cordero que pace tranquilamente, todo esto está ambientado en un prado con pequeñas flores sobre un fondo oscuro.

Nivel iconográfico:

La escena se basa en los relatos católicos que narran la aparición de la virgen a tres pastores, Lucía Dos Santos, Francisco Marto y Jacinta Marto, en la localidad de Fátima, Portugal, quienes presenciaron la aparición de la virgen en varias oportunidades entre el 13 de Mayo y 13 de Octubre de 1917. Los relatos de Lucía describen a la virgen de la siguiente manera: “La túnica, blanca como la nieve, cae hasta los pies. Está ajustada alrededor del cuello por un cordón dorado, cuyos extremos descienden hasta el talle. Un velo o manto blanco, cuyos bordes están guarnecidos con un fino galón de oro, cubre su cabeza, sus hombros y, cayendo hasta casi el extremo de la túnica, envuelve todo el cuerpo. El rostro, de líneas purísimas e infinitamente delicadas, brilla en una aureola de sol; sonríe cariñosamente, pero con sonrisa ligeramente velada por una sombra de tristeza. Los ojos son negros. Tiene las manos juntas sobre el pecho. Del brazo derecho pende un bonito rosario de cuentas blancas, brillantes como perlas, y termina con una pequeña cruz de plata, también brillante. Los pies descalzos y sonrosados, descansan suavemente sobre una ligera nube de armiño, que roza las verdes ramas del arbusto.”¹¹⁰

La imagen, al igual que muchas estampas católicas, ha sufrido diferentes cambios debido a las interpretaciones propias de sus seguidores, en este caso se recrea la misma escena pero cambia el color de las ropas de la virgen y la posición de sus manos. Tanto el manto como la túnica son de color azul celeste, que se asocia al color del cielo y por tradición es el color de la virgen María, así como la elevación divina, el nimbo expresa la santidad del personaje y el símbolo del corazón indica el amor, el sufrimiento y la pasión de la santa hacia la humanidad. El rosario, que es el collar que cuelga de su mano derecha, es un elemento ritual de los católicos, pues con él se establece un canon para las oraciones ofrecidas a la virgen y es símbolo de

¹¹⁰ APARICIO GONZALES M. J (2012) La devoción de nuestra Señora la Virgen de Fátima. Universidad de San Pablo C.E.U, Madrid. Pág. 11. Recuperado de https://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4100921.pdf&ei=LssoVOumCcyNNpL7gRg&usg=AFQjCNGWojEopZCJmXJnblmbXAKd2ki_dQ&sig2=bmikJuAoaV9x5IONxFE-aQ

la devoción hacia María.¹¹¹ El cordero es uno de los tantos símbolos de Cristo, ya que en la Biblia se le nombra así en varias ocasiones,¹¹² y en el evangelio de Juan capítulo 29 verso uno que dice: “El siguiente día vio Juan a Jesús que venía a él, y dijo: He aquí el cordero de Dios, que quita el pecado del mundo.”¹¹³ Esto se relaciona con la tradición mosaica de sacrificar corderos para la redención de pecados, y como Cristo se sacrificó para redención de toda la humanidad, el cordero es de color totalmente blanco, en concordancia con la ley judía sobre escoger un cordero sin mancha para los sacrificios, del mismo modo el cordero es símbolo de inocencia.¹¹⁴ Los niños expresan la adoración a la virgen, hecho que se recalca en los gestos de sus manos y la expresión devota de sus rostros, visten ropas humildes que indican su origen campesino, el juego de colores verdes, azules, café y amarillo expresan la renovación, la abnegación, el amor a la verdad divina, la elevación divina y la luz, el cinturón rojo y café del niño pueden expresar la pasión, el amor y la pobreza. La estampa está ambientada en un paisaje rural, con un prado, arbustos y flores, elementos que indican el sitio donde ocurrió la aparición, un paisaje rural propio para pastar ovejas.

Nivel iconológico:

En torno a la leyenda de la aparición de la virgen María a los tres pequeños pastores portugueses, se ha tejido todo un culto que tiene como eje los llamados “misterios de la virgen de Fátima”, que, según la tradición católica, son secretos revelados a Lucía por medio de la virgen y que posteriormente se cumplieron, como la segunda guerra mundial o las visiones del infierno mostradas a los tres niños. Pero el centro de todo este movimiento religioso es la devoción a la virgen María por medio del rosario y su

¹¹¹ Campeche: Mito y realidad. (2010)Iconografía del arte cristiano: Diccionario de símbolos en la obra de José Campeche y Jordán (1751-1809). Recuperado de http://www.mapr.org/sites/default/files/resources/diccionario_simbolos_campeche_mapr.pdf

¹¹² La Santa Biblia. Ap. 6:16., 12:11, 14:4, 17:14, 19:7, 21:9.

¹¹³ La Santa Biblia, San Juan 1:29. Versión de Casiodoro de Reina, editorial Nomos, 1999 pág. 1324

¹¹⁴ Campeche: Mito y realidad. (2010)Iconografía del arte cristiano: Diccionario de símbolos en la obra de José Campeche y Jordán (1751-1809). Recuperado de http://www.mapr.org/sites/default/files/resources/diccionario_simbolos_campeche_mapr.pdf

ritual de oraciones, como lo explica Aparicio Gonzales: “La aparición de la Virgen de Fátima está vinculada al rezo del santo rosario, en ella la Inmaculada Concepción indujo a rezar el rosario como vehículo de fe y salvación.”¹¹⁵ Esto se ratifica con las declaraciones de Lucía sobre las palabras de la virgen: “Recen el Rosario por la paz del mundo todos los días, también para que termine la guerra.”¹¹⁶ Se evidencia entonces, un adoctrinamiento en las leyendas de Fátima, donde la imagen aparece como una herramienta de evangelización visual, sustentada en la tradición escrita y oral de miles de personas que aseguraron tener experiencias milagrosas relacionadas con la última presentación de la virgen de en Fátima el 13 de octubre de 1917. Se concluye entonces, que esta, como la mayoría de imágenes religiosas, cumple un papel pedagógico, ya que procura enseñar elementos asociados a leyendas que refuerzan la creencia en ciertos elementos de la fe católica.

¹¹⁵ ¹¹⁵ APARICIO GONZALES M. J (2012) La devoción de nuestra Señora la Virgen de Fátima. Universidad de San Pablo C.E.U, Madrid. Pág. 12. Recuperado de https://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4100921.pdf&ei=LssoVOumCcyNNpL7gRg&usg=AFQjCNGWojEopZCJmXJnblmbXAKd2ki_dQ&sig2=bmikJuAoaV9x5IONxFE-aQ

¹¹⁶ Las apariciones de nuestra señora de Fátima (2001). Recuperado de <http://www.marypages.com/fatimaSpanish.htm>

CAPÍTULO 3



DESARROLLO PLASTICO

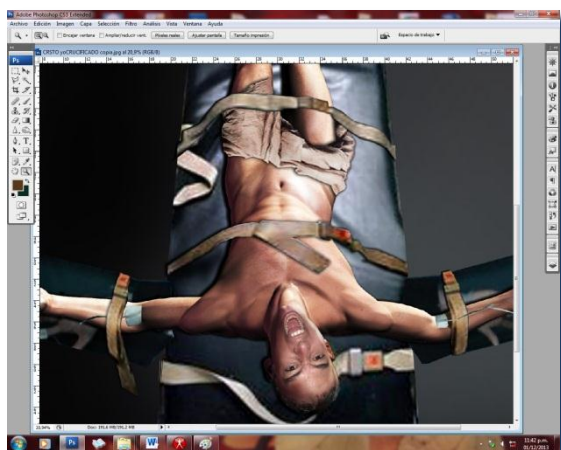


Bocetación

El tema a tratar en la producción pictórica es la resignificación de algunos íconos religiosos católicos, es decir, situar al ícono en contextos contemporáneos al cual no corresponde por tradición, dotándolo de sensaciones puramente humanas, esto sin el ánimo de despertar odios u ofensas entre los católicos, más bien, es fruto de la percepción estética personal del autor sobre la figura humana idealizada como dios y en este caso, llevada a niveles de plásticos que intentan exponer lenguajes susceptibles de interpretación y crítica.

El proceso de Bocetación se apoyó en recursos tecnológicos como la fotografía, en algunos casos propia y en otros tomadas de internet, de imágenes de libre uso, del mismo modo, se modeló algunas figuras en el software Poser 8 (Software copyright 2009 Smith Micro Software, Inc.) y posteriormente todas las imágenes se editaron en Photoshop Cs 3. La intención del boceto fue tener una modelo, que si bien puede variar a la hora de la ejecución del cuadro, sirve como guía en cuanto a forma y armonías cromáticas, de este modo el boceto no es una herramienta que encasilla y se está obligado a copiar, sino un referente visible sobre el cual trabajar.

A continuación se muestra el proceso de elaboración de las imágenes digitales.



Boceto para el Cristo "crucificado". Photoshop Cs3



Modelado 3D para el Cristo "crucificado". Poser 8



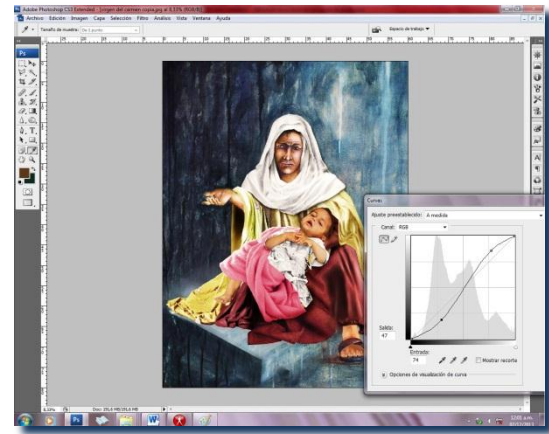
Boceto de la virgen de Fátima, Photoshop Cs3



Boceto inspirado en el texto de Jesús en el huerto de los olivos. Photoshop Cs 3.



Boceto del Sagrado Corazón de Jesús. Photoshop Cs3



Boceto para la virgen del Carmen. Photoshop Cs 3



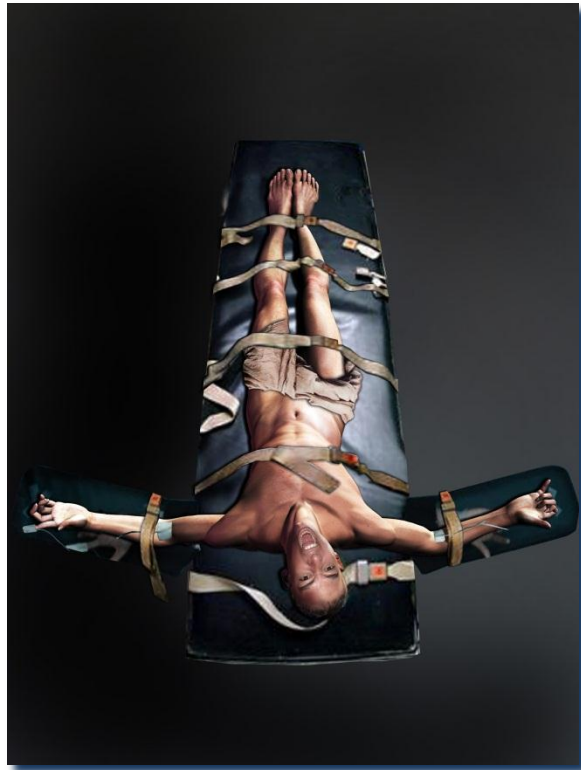
Figura 3D para "El beso". Poser 8



Boceto para "El beso". Photoshop Cs 3

La intención del proceso plástico, es tomar elementos de la plástica iconográfica católica y apropiarse de estos, mediante su readaptación a idea que se quiere exponer. Aquí se presentan algunos de los bocetos.







Realización de los cuadros

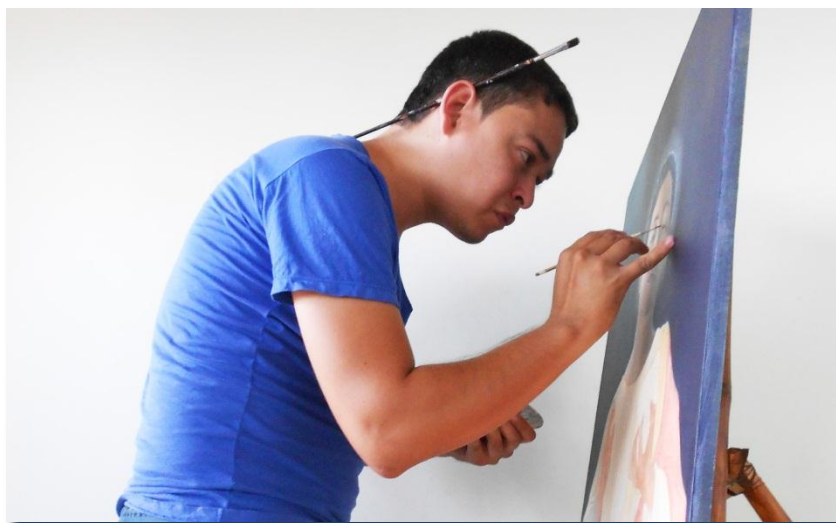
Los cuadros se elaboraron con medios tradicionales como el óleo y el acrílico, sobre lona costeña, se utilizó una imprimatura de vinilo tipo uno con una mezcla de resina acrílica, todo esto sobre un bastidor para templar el soporte.

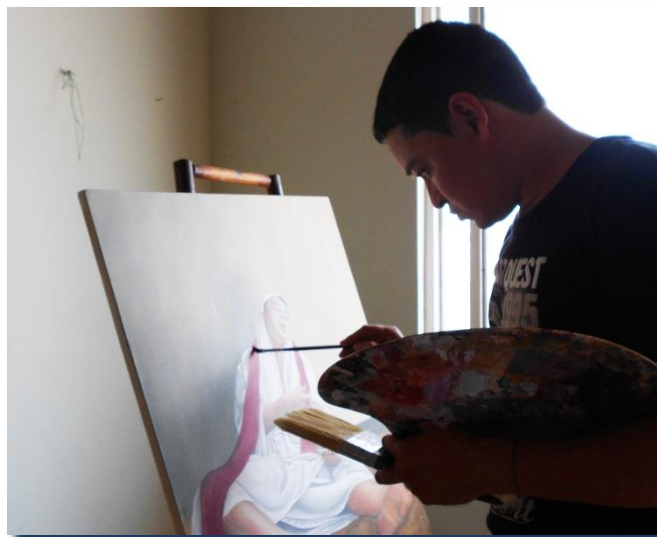
La experiencia de crear mundos mediante la pintura, supone para el pintor un éxtasis, o en muchas ocasiones una catarsis, como en este caso, en donde se intenta presentar una idea que sea visible y trasponga un trozo de la psique a una superficie, es así como la elaboración de este proyecto se convierte en algo personal, en gestar una creación, un hijo que será expuesto, criticado e interpretado de muchas maneras, y esta es la razón intrínseca de la ejecución de esta obra pictórica, para que esta experiencia estética sea leída y sopesada por las personas, muchas o pocas, que se detengan a observar cada cuadro.

Se mostrará a continuación parte del proceso pictórico en la elaboración de los cuadros.

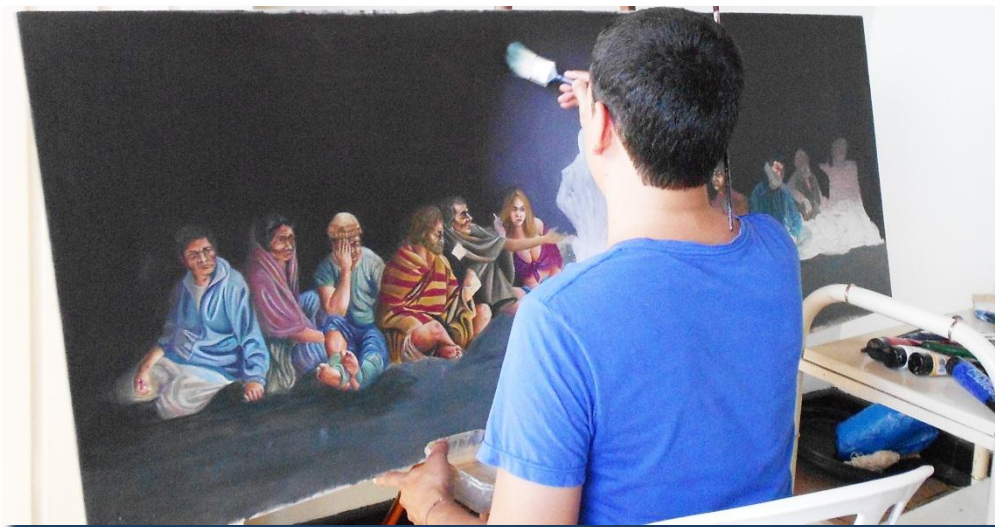












Conclusiones y recomendaciones

Para concluir, se puede anotar la importancia que tiene el manejo de estéticas religiosas con una resignificación del ícono, y sus posibles interpretaciones en un contexto cultural determinado, así pues, con este trabajo no se pretendió cambiar ideologías, ni mucho menos “satanizar” las imágenes religiosas populares, mejor, se intentó generar discusión en torno al uso del arquetipo humano como representación divina, y como éste es susceptible de distintos análisis e interpretaciones, que cambian según las ideologías y construcciones culturales de una sociedad, por lo tanto cabe decir que se espera exponer conceptos para que sean discutidos, analizados y debatidos.

Por último se recomienda, mirar todo en contexto, acercándose a las obras y su texto grafico conceptual donde se expone una mirada sobre un evangelio contemporáneo, del mismo modo, se invita a construir conocimiento alrededor de la producción plástica y las idas que de esta puedan surgir.

Bibliografía

Carrier, Hervé, S, J. (1994). Religión y Cultura. Recuperado de www.inculturacion.net/phocadownload/Autores_invitados/Carrier,_Religion_y_cultura.pdf

Plazaola, J. (1999). Historia del arte cristiano. Madrid. Biblioteca de autores cristianos

Grisales Vargas, A, L (2002). El arte como horizonte: del vínculo entre arte y religión en la cultura occidental contemporánea. Tesis de maestría en filosofía. Recuperado de 419&sa=X&ei=WqMoVMvSFZeWgwT2sIHgCA&ved=0CCkQ6AEwAg#v=onepage&q=al%20arte%20como%20horizonte%20grisales%20vargas&f=false

Díaz, J, A. (2007). Hegel y la superación de la religión. Recuperado de https://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F2292252.pdf&ei=Q5soVOz5LdDGgwSuvYGQBQ&usg=AFQjCNFS7OGCxs5ScrCZ5ITeuwOJh6_ELQ&sig2=d84nnlximN8XoRQVMtlrEA

Hegel. (1989). Estética. Barcelona p.95

Gamo Parras, B. (2013). Iconografía cristiana en la antigüedad: Guía del patrimonio cultural de la Diócesis de Albacete II pág. 4 Recuperado de www.itda.es/articulos/57.pdf

La Santa Biblia, Versión de Casiodoro de Reina, editorial Nomos, 1999

Meyendorff, J. (2002) Teología bizantina. Madrid: Cristiandad, p.88.

Valenzuela Márquez, J. (2006). "... que las ymagenes son los ydolos de los christianos": Imágenes y reliquias en la cristianización del Perú (1569–1649). Recuperado de http://www.academia.edu/1883494/_que_las_ymagenes_son_los_ydolos_de_los_christianos._Imagenes_y_reliquias_en_la_cristianizacion_del_Peru_1569-1649_

Sastre, V. Dolores Ferrer, M. Íconos del oriente cristiano (para comprender la fe católica de las iglesias orientales). Recuperado de http://www.mercaba.org/ARTICULOS/I/iconos_del_oriente_cristiano.htm.

Freedberg, D. (1989) El poder de las imágenes. Madrid. Ediciones Cátedra. p. 444.

Eliade, M. (1981) Lo sagrado y lo profano. Guarrada/Omega. P. 125

Rodríguez López, M, I. (2005). Introducción generala a los estudios iconográficos y su metodología. Recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf>

Panofsky E. (1972). Estudios sobre iconología. Madrid. Alianza Editorial

León Mariscal, R. Conocer el método iconográfico e icnológico. Recuperado de <http://extensionuniversitariaute.files.wordpress.com/2013/09/conceptos-de-iconografia.pdf>

Panofsky E. (1987). El significado de las artes visuales. Madrid. Alianza Editorial

GOETHE, J. W. (1992). Teoría de los colores, Colección Tratados, p. 203.

Sánchez, A. (2001) De lo visible a lo legible: El color en la iconografía cristiana: Una clave para el restaurador, tesis doctoral. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/1726/1/AH1005201.pdf> p. 89.

Aladro Maldonado, A., García Romero, A. P. (2003). Estampa vs. Estampa. Tesis Licenciatura. Diseño Gráfico. Departamento de Diseño de Humanidades de la Universidad de universidad de Puebla.

Becker, U. (2008) enciclopedia de los símbolos. Barcelona, MC Producción Editorial. p. 115

VICENTE VIÑAS TORNER El cristo dibujado por san juan de la cruz. Recuperado de <https://www.uam.es/otros/cupauam/pdf/Cupauam1314/131427.pdf>

EL NICAN MOPOHUA, INSTITUTO SUPERIOR DE ESTUDIOS GUADALUPANOS recuperado de <http://www.guadalupefestival.org/>

Campeche: Mito y realidad. (2010)Iconografía del arte cristiano: Diccionario de símbolos en la obra de José Campeche y Jordán (1751-1809). Recuperado de http://www.mapr.org/sites/default/files/resources/diccionario_simbolos_campeche_ma_pr.pdf

Matte y Domínguez (1942).Novena de Nuestra Señora del Carmen, Santiago, Carmelitas descalzos. El Escapulario del Carmen. Rep. 9. Recuperado de http://www.iglesia.cl/especiales/virgendelcarmen/Novena_Virgen_del_Carmen.pdf

MARTÍNEZ CARRETERO, I. (2012) La advocación del Carmen. Origen e Iconografía. Recuperado de <https://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fdia.net.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F40641>

64.pdf&ei=xsooVKupGcm4ggTH9IKoDg&usg=AFQjCNHeEC7my4NCRd2qhdVn3PILf8lzWw&sig2=n5PD3xfZad3NFkBJtR-HHA

APARICIO GONZALES M. J (2012) La devoción de nuestra Señora la Virgen de Fátima. Universidad de San Pablo C.E.U, Madrid. Pág. 11. Recuperado de https://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4100921.pdf&ei=LssoVOumCcyNNpL7gRg&usg=AFQjCNGWoJEopZCJmXJnblmbXAKd2ki_dQ&sig2=bmikJuAoaV9x5IONxFE-aQ

Weber, M. (1999). *Sociología de la Religión*, Recuperado de http://www.mercaba.org/K/areligiones/Max_Weber_-_Sociolog%C3%ADa_de_la_Religi%C3%B3n.pdf

Van Til, H, R. (1959) *El concepto calvinista de la cultura*. Recuperado de <http://www.contra-mundum.org/castellano/libros/concepto/CCC.pdf>

Díaz, J, A. (2007). Hegel y la superación de la religión. Recuperado de https://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F2292252.pdf&ei=Q5soVOz5LdDGgwSuvYGQBQ&usg=AFQjCNFS7OGCxs5ScrCZ5ITeuwOJh6_ELQ&sig2=d84nnlximN8XoRQVMtlrEA

Videografía:

Michael Jones, I. (2006). La vida privada de una obra maestra, La Última cena, [Documental]. Fulmar Television & Film. BBC Wales.

Webgrafía:

Castro Juárez, R, V. (2013). LA VIRGEN DEL CARMEN, UNA DEVOCIÓN CON MÁS DE VEINTE SIGLOS. Recuperado de <http://rolandcastrojuarez.blogspot.com/2013/07/la-virgen-del-carmen-una-devocion-con.html>

Origen de la medalla milagrosa. Recuperado de <http://webcatolicodejavier.org/apariciones.html>

Interpretación de la imagen de la virgen de Guadalupe. Recuperado de <https://www.aciprensa.com/Maria/Guadalupe/estudio.htm>

EL SIGNO TOTAL DE LA MEDALLA MILAGROSA: Culto de verdad y de amor - El retrato de la Madre Recuperado de <http://www.jesuselbuenpastor.blogia.com>

Santos Estefano, C, A. (2012). Medalla Milagrosa, su significado. Recuperado de <http://carlossantostefano.blogspot.com/2012/11/medalla-milagrosa-su-significado.html>

La última cena de Leonardo da Vinci. Recuperado de <http://www.zenit.org/lonardo/ultimacena>

Iconografía Cristiana: una mirada al arte e iconografía de la cristiandad. Iconografía Bizantina: Simbología de los colores. Recuperado de <http://iconografiaartecristiano.blogspot.com/2012/01/iconografia-bizantina-simbologia-de.html>

Polémica en Alemania por escultura de Cristo con sus tributos al aire. (2013) Recuperado de <http://www.que.es/ultimas-noticias/curiosas/201309171559-polemica-alemania-escultura-cristo-atributos-cont.html>

La más famosa imagen del sagrado corazón de Jesús.(2013) Recuperado de <http://www.zenit.org/es/articles/la-mas-famosa-imagen-del-sagrado-corazon-de-jesus>

Pinilla, M. (2010) El sagrado corazón de Jesús en el arte cristiano. Recuperado de <http://martapinilla.blogspot.com/2010/06/la-iconografia-cristiana-interesa-no.html>

<http://es.wikipedia.org>

Kancepolsky, J. (2007). El color en la iconografía cristiana. Recuperado de <http://juankancepolski.blogspot.com/2007/05/simbolismo-del-color-en-la-iconografa.html>

Devocionario católico. Sagrado corazón de Jesús, origen y promesas. Recuperado de http://www.devocionario.com/jesucristo/corazon_1.html

Ferro. (2010).Panofsky y la iconología: Un método para reconocer la simbología oculta en las obras de arte. Recuperado de [homo-
artis.blogspot.com/2010/05/panofsky-y-la-iconologia-un-metodo-para.html](http://homo-artis.blogspot.com/2010/05/panofsky-y-la-iconologia-un-metodo-para.html)

Iconografía bizantina: simbología de los colores (2011) Recuperado de <http://iconografiaartecristiano.blogspot.com/2012/01/iconografia-bizantina-simbologia-de.html>

